



La photographie au Canada, 1839-1989

UNE HISTOIRE ILLUSTRÉE

Par Sarah Bassnett et Sarah Parsons





ART CANADA INSTITUTE
INSTITUT DE L'ART CANADIEN

Table des matières

Préface

La photographie est tellement intégrée à notre expérience quotidienne qu'il nous est difficile d'imaginer une vie où elle n'existerait pas. Pourtant, les innombrables formes que peut prendre la photographie et ses multiples utilisations se sont développées progressivement, au fil du temps, et dans des contextes particuliers. Dans cet ouvrage, nous retraçons nombre de ces évolutions conjointement aux conditions historiques et culturelles qui les ont rendues possibles.

Souvent, nous avons été guidées par notre propre manière d'enseigner – ou comment, idéalement, nous aimerions enseigner – l'histoire de la photographie au Canada; chaque fois que cela a été possible, nous avons mis en évidence des contributions méconnues de photographes provenant de groupes marginalisés, dans le but d'élargir l'éventail des récits et des angles d'étude de cette histoire.

Les origines de cet ouvrage remontent à décembre 2015, lorsque Ann Thomas (conservatrice principale de la photographie, Musée des beaux-arts du Canada), en collaboration avec Paul Roth (directeur, The Image Centre) et Martha Langford (titulaire de la chaire de recherche et directrice de l'Institut de recherche en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky), a organisé une journée d'étude au Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), à Ottawa, afin d'explorer les possibilités d'approches collaboratives pour la rédaction d'une histoire de la photographie canadienne. Le séminaire a permis de présenter les recherches actuelles dans le domaine, ainsi que divers angles de la documentation de l'histoire de la photographie canadienne développée par un groupe représentatif d'universitaires, de spécialistes de musées, d'archivistes de collections publiques et privées, d'historiens et d'historiennes communautaires, de galeries commerciales et de maisons d'édition.

On retrouve abondamment l'expression de ce large éventail d'expertise dans la littérature traitant de la photographie au Canada. Cependant, bien que l'on retrouve des publications d'histoires nationales de la photographie dans des pays comme l'Australie, l'Inde ou les États-Unis, on remarque que les études importantes sur la photographie au Canada se construisent plutôt autour de thèmes, ou de photographes et de collections spécifiques[1], tandis que nombre de spécialistes au pays se penchent sur des considérations critiques spécifiques à cet art[2].



Annie McDougall, *William, Jimmie, Ivan and Bruce Millar at St. Francis River, Drummondville, QC* (*William, Jimmie, Ivan et Bruce Millar à la rivière Saint-François, Drummondville, QC*), 1888, sels d'argent sur verre, négatif à la gélatine argentique sur verre, 10 x 12 cm, Musée McCord Stewart, Montréal.

En conséquence, il n'existe que relativement peu de publications permettant de situer le vaste champ de la photographie au Canada dans un contexte historique accessible. En 1965, le collectionneur, photographe et historien amateur Ralph Greenhill publie une étude sur les débuts de la photographie canadienne se basant sur sa collection personnelle. En 1979, avec l'archiviste Andrew Birrell, il publie une version mise à jour plus

rigoureuse[3]. En 1984, Lilly Koltun dirige la publication d'un ouvrage de référence sur le premier siècle de la photographie amateur au Canada, ouvrage qui s'appuie principalement sur les collections de Bibliothèque et Archives Canada[4]. En 1996, Joan M. Schwartz dirige la publication d'un numéro spécial, consacré à la photographie canadienne, de la revue *History of Photography*, et en 2004, elle rédige la première entrée encyclopédique complète sur le sujet[5]. La conservatrice Andrea Kunard écrit un bref mais important aperçu de la photographie au dix-neuvième siècle au Canada, qui est publié en 2008[6]. Martha Langford, directrice fondatrice et conservatrice en chef du Musée canadien de la photographie contemporaine, contribue à une étude sur la photographie au vingtième siècle pour un ouvrage élaboré en 2010, sur les arts visuels dans le Canada de la même période[7]. L'année suivante, Kunard et la professeure Carol Payne publient une compilation d'études de cas sous le titre *The Cultural Work of Photography in Canada*[8]. Leur introduction et leur essai, portant sur le processus d'écriture sur la photographie au Canada, constituent l'une des analyses les plus complètes de cette histoire.

Même si le cadre national qui régit ces histoires de la photographie impose certaines limites – en partie à cause de la tendance à se concentrer sur la photographie en tant qu'outil d'édification de la nation –, il présente quand même de nombreux avantages. La perspective nationale éclaire le contexte social, culturel et politique de la pratique photographique au Canada en même temps qu'elle initie le lectorat aux personnages clés, aux questions importantes et aux domaines de recherche futurs. Tout en reconnaissant les préoccupations nationales, nous reconnaissons également que la photographie au Canada est une histoire transnationale, à laquelle nombre de photographes ont contribué, au pays, pendant des périodes déterminées, tout en étant en relation avec des réseaux mondiaux; ces réseaux font partie de l'histoire.





GAUCHE : Tom Gibson, *Man and Bus* (*Homme et autobus*), 1974, épreuve à la gélatine argentique, 40,5 x 50,8 cm, (image) 19,4 x 29,1 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Lutz Dille, *Jewish Market, Toronto* (*Marché juif, Toronto*), 1954, épreuve à la gélatine argentique, 18,4 x 24,1 cm.

Devant la nécessité d'établir une histoire nationale accessible, ce livre passe en revue les 150 premières années de la photographie au Canada, depuis sa création jusqu'à sa position centrale dans le domaine de l'art contemporain. En tant que professeures d'université cumulant quarante ans d'expérience d'enseignement et de recherche sur l'histoire de la photographie, de l'art et de la culture visuelle au Canada, nous avons constaté l'utilité de publier une vue

d'ensemble détaillée, susceptible de toucher la communauté étudiante et le public en général. Dans le domaine international et interdisciplinaire des études photographiques, le besoin se fait nettement sentir pour une publication qui encadre et vulgarise toute la gamme de projets spécifiques marquant la photographie canadienne.

En raison de leur coût, les livres d'art luxueux excluent souvent une bonne partie du lectorat potentiel. L'Institut de l'art canadien offre le moyen idéal de diffuser une étude accessible sur la photographie au Canada. La structure de l'IAC est conçue pour favoriser l'expérience de lecture tout en proposant des livres qui s'avèrent des sources académiques fiables. Le présent ouvrage s'appuie sur nos propres travaux ainsi que sur la littérature existante sur la photographie au Canada, qu'il s'agisse de textes scientifiques, d'expositions ou de médias populaires.





GAUCHE : Ted Grant, *Civil Rights March, Ottawa* (*Marche pour les droits civils, Ottawa*), 1965, imprimée en 1995, épreuve à la gélatine argentique, 50,8 x 40,4 cm, (image) 49,7 x 32,3 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : John Paskievich, *Untitled* (*Sans titre*), de la série The North End (Le North End), Winnipeg, 1976, épreuve argentique sur papier, sels d'argent, 30,2 x 20,1 cm, Musée des beaux-arts de Winnipeg.

Cependant, aucun livre, aussi long ou aussi fiable soit-il, n'est définitif ou exhaustif. Compte tenu de l'ampleur exceptionnelle de cet ouvrage, nous avons dû faire des choix difficiles quant aux photographies et aux photographes à inclure, ainsi qu'aux histoires à raconter. Nous nous sommes efforcées de couvrir un large éventail géographique de photographes et une variété de genres et de techniques, depuis les photographies réalisées comme œuvres d'art jusqu'à celles qui étaient à l'origine considérées comme documentaires. Dans chaque section, nous avons choisi de souligner certaines organisations, personnalités ou expositions, plutôt que de fournir des listes exhaustives. Cette approche est conçue pour être plus accessible aux non-spécialistes tout en nous permettant de considérer l'histoire à la lumière de questions critiques contemporaines.

Parmi les décisions difficiles que nous avons dû prendre, il y a celle de limiter notre domaine d'étude aux 150 premières années du développement de la photographie, jusqu'en 1989. À cette date, la photographie a investi presque tous les aspects de la vie au Canada, englobant un éventail de pratiques de création d'images allant du commercial à l'artistique en passant par le vernaculaire. La période historique qui suit, les années 1990 à aujourd'hui, aurait nécessité un autre ouvrage. Les nouvelles technologies, y compris le passage de l'analogique au numérique et l'avènement d'Internet et des médias sociaux, ont transformé la façon dont les gens communiquent. Parallèlement, plusieurs artistes d'aujourd'hui, travaillant sur différents supports, se sont tourné·es vers la photographie pour entrer en relation avec leur environnement culturel, et les concepts nécessaires pour analyser ces nouvelles pratiques sont

de plus en plus interdisciplinaires. Bien que l'ère contemporaine de la photographie soit réellement fascinante, nous avons estimé qu'elle dépassait le cadre de cet ouvrage.

Le chapitre du livre consacré à l'aperçu historique présente un compte rendu largement chronologique du rôle joué par la photographie dans la croissance et le développement de la nation canadienne, en soulignant son importance sociale, culturelle et politique. Notre histoire considère une série de thèmes, tels que le rôle de la photographie dans le colonialisme et les renouveaux culturels autochtones, l'essor des médias de masse et de la photographie populaire, la propagande d'État et la diplomatie culturelle, ainsi que l'évolution du statut de la photographie d'art.



Shelley Niro, *The Rebel* (*La rebelle*), 1987, photographie teintée à la main, 35 x 41,5 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Dans la sélection des photographes phares, nous avons été guidées par la disponibilité des travaux de recherche, ainsi que par le désir de présenter les différentes régions du pays. À ce jour, les études s'attardent principalement sur des photographes ayant eu un accès privilégié aux institutions traditionnelles. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de mettre en lumière les contributions de photographes issu·es de groupes historiquement marginalisés, notamment les femmes et les communautés noires, autochtones et asiatiques. La grande majorité de leurs travaux n'a pas fait l'objet de recherches, d'écrits ou d'expositions et n'a pas été intégrée dans la trame de l'histoire de manière aussi approfondie que ceux de leurs homologues masculins blancs. Nous espérons que cet ouvrage suscitera le désir de pallier cette lacune. En ce qui concerne les photographes de l'époque contemporaine, nous nous sommes concentrées sur ceux et celles qui ont fait l'objet d'expositions importantes avant 1989.

L'étude de la photographie ne se limite pas aux images et aux artistes qui les créent, et le chapitre consacré aux institutions concerne le développement et la diffusion de la photographie au Canada. Si les musées et les archives sont les institutions les plus communes, cette section du livre considère les institutions dans un sens plus large, incluant les associations formelles et informelles qui régissent, ou tentent de régir, les standards et les normes qui touchent à la photographie. Si plusieurs photographes du dix-neuvième siècle ont appris par compagnonnage, cet apprentissage a été guidé par des revues et, plus tard, par des clubs de photographie, puis par des écoles d'art et des universités. Au dix-neuvième siècle, les studios commerciaux et les revues, ainsi que les expositions locales, nationales et internationales, identifient et célèbrent les photographes de renom. La plupart de ces réseaux favorisent les photographes disposant d'un capital social, principalement des hommes blancs et urbains. À leur tour, ces praticiens, et leurs images choisies comme exemplaires par le

truchement de ces réseaux limités, façonnent à la fois les normes professionnelles et les conceptions publiques de la photographie. Même si nous reconnaissons la prépondérance de ces récits dominants, dans cette section, nous souhaitons souligner aussi la participation du Canada à des réseaux transnationaux et à des dépôts visuels alternatifs, qui permettent, par leur témoignage, d'ébranler le canon établi.





GAUCHE : Clara Gutsche, *Janet Symmers*, image tirée de la série Milton Park (Milton Parc), 1972, épreuve au gélatino-bromure d'argent, virée au sélénium, 35,5 x 30 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. © Clara Gutsche/CARCC Ottawa 2023. DROITE : Gerald Hannon, *Kiss-in at the corner of Yonge and Bloor, Toronto* (*Kiss-in à l'angle de Yonge et Bloor, Toronto*), 1976, épreuve à la gélatine argentique, The ArQuives, Toronto.

Le chapitre consacré aux genres artistiques et aux questions essentielles explore les techniques de fabrication des images, le rôle des photographies et les espaces dans lesquels elles circulent. Le sens d'une photographie n'étant pas figé, mais défini par son contexte et son utilisation, elle peut relever de plus d'un genre et soulever plus d'un enjeu. Par exemple, le portrait se définit par sa focalisation sur un sujet humain, mais il peut être considéré comme une œuvre artistique, du photojournalisme ou une étude ethnographique, en fonction du style et de l'expression de la représentation; il peut susciter des discussions sur le pouvoir et la résistance ou se rapporter à des questions de genre et de sexualité. Le genre d'une photographie et les questions critiques qu'elle soulève sont influencés par les discours qui façonnent sa production, sa réception et ses usages, et qui évoluent dans le temps.





GAUCHE : Greg Staats, Skarù:ręˀ (Tuscarora) / Kanien'kehá:ka (Mohawk) Hodinöhsö:ni', territoire des Six Nations de la rivière Grand, Ontario, *Mary [Anderson Monture]*, 1982, épreuve à la gélatine argentique ton sur ton, 37 x 37 cm, Centre d'art autochtone, Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada, Gatineau. DROITE : Tess Boudreau, *Rita Letendre*, début des années 1960, épreuve à la gélatine argentique, 23,7 x 34,8 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Le chapitre portant sur les techniques et les technologies retrace l'introduction de nouveaux appareils et procédés photographiques, et conséquemment, les implications qu'ont eues ces développements dans le rôle joué par la photographie dans le monde. Nous soulignons ici les techniques qui ont eu un important impact sur la pratique de la photographie au Canada, comme le procédé de la plaque sèche qui a rendu la photographie plus accessible en étant plus abordable, plus pratique et plus facile à utiliser que les méthodes qui l'ont précédées.

Le répertoire des photographes et la section des sources et ressources donnent une image plus globale des nombreuses personnalités fascinantes du monde de la photographie canadienne. Nous nous sommes efforcées de représenter une vaste gamme d'approches, de genres et de styles dans les exemples donnés jalonnant les 150 années que couvre cette étude et tirés de toutes les régions du pays. Nous souhaitons que cette section serve de point de référence pour les recherches futures et contribue à esquisser le portrait de ce domaine vaste et varié.



Ron Benner, *American cloisonné* (*Américain cloisonné*), détail, 1987-1988, techniques mixtes photographiques/installation de jardin, dimensions variables, Civic Plant Conservatory, Saskatoon.

Nous sommes heureuses d'offrir cet aperçu des 150 premières années de la photographie au Canada en guise de ressource pour le lectorat intéressé par le sujet, tant au pays qu'à travers le monde. En le rédigeant, nous avons découvert de nombreux domaines qui mériteraient d'être étudiés plus avant, et nous

espérons qu'il alimentera de nouvelles idées d'expositions et d'explorations scientifiques pour les années à venir.

Pour conclure, nous reconnaissons que nous sommes des chercheuses issues de la société colonisatrice et que nous vivons et travaillons sur le territoire non cédé des peuples Anishinaabe, Haudenosaunee, Lūnaapéewak, Chonnonton, Huron-Wendat et des Mississaugas de Credit. Nous reconnaissons également que le Canada est un État colonisateur et que toute histoire de la photographie au Canada légitime implicitement la nation et privilégie les systèmes de connaissance occidentaux. Tout au long de l'ouvrage, nous reconnaissons le rôle joué par la photographie dans l'oppression systémique historique et permanente des peuples autochtones par le colonialisme de peuplement, tout en soulignant le travail important des photographes, des sujets photographiques, des conservateurs et conservatrices ainsi que des chercheurs et chercheuses autochtones qui interrompent et remettent en question ces systèmes.

Sarah Bassnett
Sarah Parsons
Juin 2022

Aperçu historique

Lorsque la photographie est introduite au Canada, en 1839, on s'y intéresse surtout à titre de nouveauté, mais elle devient rapidement un commerce et une forme d'art. Très vite, les gouvernements utilisent la photographie comme documentation et comme témoignage, alors que les familles assemblent des albums et racontent leur histoire en images. Les photographes travaillent dans les rues des villes, dans des studios de portraits, dans des lieux touristiques, lors d'expéditions ou sur des chantiers de construction, et leurs photographies circulent dans de nombreux lieux et sous de nombreuses formes, notamment dans des albums, des livres, des rapports, des journaux, des magazines, des conférences publiques et des expositions.

De 1839 à 1989, la photographie façonne les normes sociétales, transformant le comportement des gens les uns envers les autres ainsi que leur compréhension du monde.

Années 1839-1850 : la photographie capte l'attention du public

À la fin des années 1830, l'Amérique du Nord britannique est à l'aube de l'ère industrielle. Montréal, dans le Bas-Canada, est la ville la plus peuplée, alors que Toronto, récemment incorporée, est le cœur économique et politique du Haut-Canada. Cependant, les colonies offrent le parfait exemple du contraste entre les classes sociales. À certains endroits, des bœufs tirent encore des charrettes au cœur des rues boueuses qui relient les petites maisons délabrées de la population immigrante et ouvrière aux manoirs des commerçants fortunés. Et dans les centres urbains en expansion, on se fie encore sur la Grande-Bretagne, la France et les États-Unis pour être au fait des dernières tendances.



Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *Boulevard du Temple, Paris*, v.1838, daguerréotype.

En 1839, la nouvelle d'une invention remarquable arrive à Toronto grâce à une lettre publiée dans le journal *The Patriot*. Le lectorat est intrigué par les propos de Samuel Morse, qui décrit des images élégantes créées à l'aide d'un procédé photographique récemment mis au point et breveté par Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851). Peu après, le daguerréotype fait son entrée en Amérique du Nord grâce aux personnes qui voyagent et qui lancent la production de ces images nettes sur plaques de cuivre argenté. Dès les premières années de la diffusion du procédé, les discussions vont bon train en Europe et dans d'autres régions du monde sur ses possibilités d'usage et sur son appartenance : la nouvelle invention relève-t-elle du domaine de l'art ou de la science? Mais au Canada et aux États-Unis, c'est surtout le potentiel commercial du procédé qui importe. Lorsque des daguerréotypistes ambulants installent des studios mobiles dans des villes comme Montréal, Toronto ou Halifax, au début des années 1840, promettant une « ressemblance sans égale et très admirée », la clientèle s'empresse de poser pour des portraits réalisés, non pas par le pinceau d'un peintre, mais par l'appareil photo d'un photographe[1]. Le public est captivé par la beauté et la précision des daguerréotypes, et les classes moyenne et supérieure commandent des portraits qui deviendront de précieux souvenirs.

Le portrait est de loin la pratique photographique la plus populaire à cette époque, et le premier daguerréotypiste à s'établir dans un local permanent est

probablement le portraitiste d'Halifax devenu daguerréotypiste William Valentine (1798-1849) qui, dès 1841, propose des portraits photographiques dans son studio[2]. Parmi les premiers à connaître le succès avec cette technique et à être reconnus pour leur travail, citons l'ancien élève et partenaire de Valentine, Thomas Coffin Doane (1814-1896), qui tient une galerie à Montréal de 1846 à 1865, où il réalise des portraits de politiciens et de fonctionnaires, et Eli J. Palmer (v.1821-v.1886), qui est actif à Toronto de 1849 à 1870[3]. Dans les années 1840, les photographes travaillent principalement dans les grandes villes en expansion de la toute nouvelle province du Canada; la population y est concentrée et l'équipement et les produits chimiques nécessaires à la fabrication des daguerréotypes, en provenance des centres de fabrication du nord-est des États-Unis, y sont facilement accessibles.





GAUCHE : Thomas Coffin Doane, *Louis-Joseph Papineau, 1786–1871, politician* (*Louis-Joseph Papineau, 1786-1871, homme politique*), v.1852, daguerréotype, 14 x 11 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Eli J. Palmer, *R. A. A. Jones, de l'album de collection dit de Richard Alleyn*, après 1865, épreuve à l'albumine argentique, 9,3 x 5,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Les débuts de la photographie au Canada sont également marqués par une certaine dame Fletcher (active en 1841), qui est probablement la première femme en Amérique du Nord à devenir photographe professionnelle. Dès son arrivée à Québec en 1841, Fletcher annonce ses services en tant que daguerréotypiste et « professeure et enseignante d'art photographique ». En plus de faire des daguerréotypes, elle offre d'enseigner aux « dames » une « occupation des plus respectables, de bon goût et agréable, ne nécessitant que quelques heures d'attention par jour et produisant un revenu de 15 à 30 dollars par semaine, soit en s'installant dans une ville, soit en voyageant dans n'importe quelle partie du monde civilisé[4] ». Cette mention de l'enthousiasme

de Fletcher à l'égard de la photographie confirme ce que les spécialistes affirment depuis longtemps, à savoir que les femmes participent à la photographie dès ses débuts[5].

MRS. FLETCHER,
PROFESSOR AND TEACHER OF THE
PHOTOGENIC ART.

RESPECTFULLY announces that she is prepared to execute Daguerreotype Miniatures in a style unsurpassed by any American or European artist. Those who have never enjoyed an opportunity of examining the Photogenic process, or a specimen of the art, cannot form an adequate idea of the extreme perfection, beauty, and wonderful minuteness of the

DAGUERROTYPE PICTURES.

These are truly "the pencillings of nature," the production of *minutes* or *seconds*, and as perfect as the imagination can conceive. As the object looks at the moment it is taken, so is the representation.

The Plate, a blank void, becomes filled up with all the fairy lines and graceful symmetry of a picture, more perfect than the most exquisite designed engraving affording another beautiful example that the art of man cannot be compared to the works of nature and of nature's God.

Ladies and Gentlemen are invited to call and examine specimens of the art, next door to the Union Bank, Place d'Armes, where Mrs. F. is constantly in attendance.

Sept. 16, 1841. 44-tf



GAUCHE : Annonce des services de « Mrs. Fletcher, Professor and Teacher of the Photogenic Art [dame Fletcher, professeure et enseignante d'art photographique] », parue dans le *Montreal Transcript*, le 16 septembre 1841. DROITE : Livernois & Bienvenu (Élise L'Heureux, veuve Livernois, et Louis Fontaine, dit Bienvenu), *La Famille Livernois à la fosse (« Le Trou »), La Malbaie*, après 1870, épreuve à la gélatine argentique, 19 x 15 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Si la vivacité du marché du portrait est certainement redevable à la nouvelle passion de la classe moyenne urbaine pour l'affirmation de son statut social par l'image, l'engouement pour la photographie n'est pas spécifique à une classe ou à un groupe culturel. Contrairement au stéréotype, nombre d'Autochtones s'intéressent à la photographie comme à d'autres technologies européennes, telles que les armes à feu, ou les objets métalliques qu'ils découvrent lors de leurs échanges avec les colons[6]. L'un des premiers portraits d'une personne autochtone dans une collection publique canadienne représente Maun-gua-daus (ou Maun-gwa-daus), connu également sous le nom de George Henry (v.1807-après 1851), premier chef de la Nation ojibwée de Credit et interprète du gouvernement. Il s'agit d'un daguerréotype réalisé alors que Maun-gua-daus était en tournée en Europe agissant comme interprète, au milieu des années 1840[7]. Bien que persiste le goût du public pour le portrait, la décennie suivante voit s'élargir la gamme des sujets et des usages de la photographie.



Maun-gua-daus (or Maun-gwa-daus) alias George Henry (born c.1807), original chief of the Ojibwa Nation of Credit (Upper Canada) and interpreter employed by Indian Affairs (*Maun-gua-daus (ou Maun-gwa-daus) alias George Henry (né v.1807), premier chef de la Nation ojibwée de Credit (Haut-Canada) et interprète au service des Affaires indiennes*), v.1836, photographie non attribuée, daguerréotype, 11,8 x 8,5 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Surmontant les difficultés techniques du procédé du daguerréotype (notamment les longs temps d'exposition), les premiers photographes captent des vues panoramiques. Souvent, ce sont les lieux d'une grande beauté naturelle qui les intéressent, comme les chutes Montmorency, au Québec. Ces mêmes sites fascinent aussi d'autres artistes, et les photographes cherchent à produire des vues pittoresques telles que celles privilégiées en dessin ou en peinture. C'est l'industriel de Newcastle et photographe amateur Hugh Lee Pattinson (1796-1858) qui, lors d'un voyage au Canada, réalise le premier daguerréotype connu des chutes Niagara[8]. De plus, des pièces du Canadien d'origine suisse Pierre-Gustave Joly de Lotbinière (1798-1865), qui a parcouru la Grèce et l'Égypte pour photographier des monuments anciens, sont reproduites sous forme d'aquatintes dans un livre sur l'Égypte de l'architecte Hector Horeau[9].

L'enthousiasme pour les nouveaux formats et les nouveaux usages de la photographie s'étant accru au cours de ses deux premières décennies d'existence, le décor est planté pour créer de nouvelles entreprises et des façons inédites d'imaginer ou de présenter une nation.



Hugh Lee Pattinson, *The Horseshoe Falls, part of Niagara Falls* (*Les chutes Horseshoe faisant partie des chutes Niagara*), 1840, daguerréotype, Robinson Library Special Collections, Newcastle University.

Années 1850-1880 : le commerce de la photographie

Au milieu du dix-neuvième siècle, les lampes à gaz illuminent les rues des villes et les nouvelles maisons en briques sont dotées d'équipements modernes telle la plomberie intérieure. Les photographes s'installent dans les quartiers à la mode des grandes villes aux côtés des artisans, des commerçants, des banquiers et des avocats. Les portraits daguerréotypés sont plus abordables que les portraits peints, et l'invention du procédé au collodion humide en 1851 fait en sorte qu'il est plus facile de satisfaire l'inépuisable désir de portraits au cœur des premières entreprises photographiques. En 1865, le principal annuaire commercial du Canada répertorie plus de 360 photographes[10].

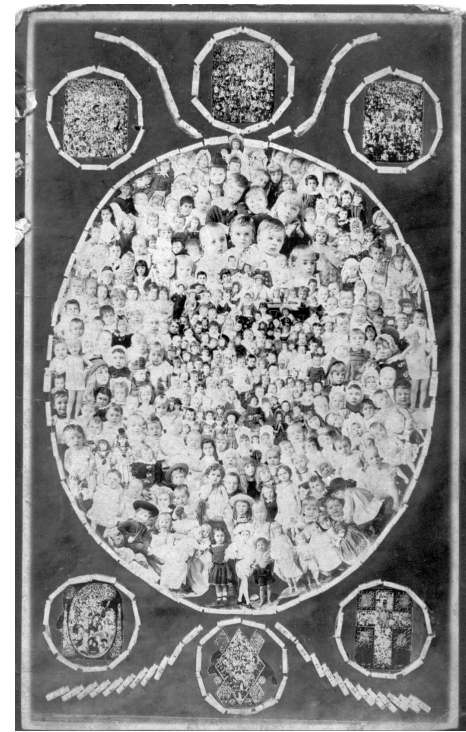




GAUCHE : Jules-Ernest Livernois, *L'abbé Dominique-Alfred Morisset*, 1894 ou 1895, épreuve à la gélatine argentique, 8,9 x 5,9 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : George William Ellisson, *Grey Nuns* (*Sœurs grises*), 1861, épreuve à l'albumine argentique, 20,2 x 17,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

À cette époque, les studios ciblent principalement une clientèle de classe moyenne et supérieure. À partir de 1854, la famille Livernois exploite plusieurs studios animés à Québec et, pendant trois générations, elle alimente l'engouement pour le portrait par divers moyens, notamment en vendant aux francophones des photographies de personnages religieux catholiques. Le studio de George William Ellisson (1827-v.1879) dans la haute-ville de Québec, où sont établis de nombreux artistes de la ville, est populaire auprès de la communauté anglophone[11]. William Notman (1826-1891), un nouvel immigrant écossais, ouvre en 1856 un studio à Montréal qu'il exploite avec ses fils jusqu'à sa mort, quatre décennies plus tard. Premier photographe canadien à atteindre une renommée internationale, Notman multiplie les franchises et les partenariats dans l'est du Canada et dans le nord-est des États-Unis. En 1876, le partenaire de Notman à Ottawa, William James Topley (1845-1930), lui rachète ses parts et dirige l'entreprise jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle. La production de portraits de bonne qualité à un prix raisonnable est sans contredit l'épine dorsale de ces studios de photographie.

Les femmes s'impliquent dans tous les aspects du métier de photographe. Au studio Livernois, Élise L'Heureux (1827-1896), épouse de Jules-Isaïe Benoît dit Livernois (1830-1865), dirige l'entreprise familiale après le décès prématuré de son mari en 1865, et les employées de Notman travaillent auprès des clients, en plus de faire et de retoucher les épreuves[12]. À Ottawa, Alvira Lockwood (1842-1925) dirige un studio prospère du début des années 1860 jusqu'en 1884, et l'immigrante britannique Hannah Maynard (1834-1918) ouvre l'un des premiers studios de photographie à Victoria en 1862. Elle en est la directrice et la principale photographe, avec une certaine participation de son mari, tout en s'occupant de ses enfants. Maynard a créé de nouveaux formats novateurs pour commercialiser les photographies d'enfants, comme sa série Gems of British Columbia (Joyaux de la Colombie-Britannique), 1881-1895, qui lui vaut le succès et la reconnaissance dans l'Ouest canadien et aux États-Unis[13].



Hannah Maynard, *Gems of British Columbia for the year 1887* (*Joyaux de la Colombie-Britannique pour l'année 1887*), 1888, composite, négatif noir et blanc sur plaque de verre, 21,5 x 16,5 cm, Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria.

Nombre de ces premiers studios de photographie produisent et commercialisent une grande variété de formats et mettent régulièrement à jour leur offre pour séduire une clientèle avide de nouveautés. L'une de ces inventions popularisées à la fin des années 1850 est la carte de visite, un petit portrait photographique qui fonde de nombreuses interactions sociales. Les gens achètent plusieurs tirages de leurs portraits pour les échanger avec famille et amis. La plupart des portraits sont prosaïques, mais cela n'empêche pas les propriétaires de studios de commercialiser leur pratique; en témoignent les vitrines créées au niveau de la rue ou la transformation d'élégantes salles de réception en galeries de portraits, qui attirent une clientèle potentielle en présentant, sur des dispositifs tournants, des échantillons d'images de modèles glamour et de célébrités. Ainsi la galerie et la salle d'attente du studio Livernois, à Québec, constituent un espace minutieusement décoré où les clients peuvent consulter un éventail de photographies disponibles à la vente en attendant de prendre la pose pour leur propre portrait[14].





GAUCHE : Appareil à quatre objectifs (utilisé pour les cartes de visite), v.1880, bois, laiton, verre et cuir, 30 x 19 x 39,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Jules-Ernest Livernois, *Intérieur de la galerie Livernois*, v.1886, 16,7 x 21,5 cm, négatif sur plaque sèche, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal.

À Montréal, Notman invente plusieurs moyens créatifs pour inciter la clientèle à la commande régulière de portraits, notamment en l'attirant par l'organisation

d'expositions d'art dans son studio principal. En plus de faire valoir la nécessité des albums et le rituel qui consiste à souligner les événements familiaux, comme les naissances et les mariages, par une photographie, Notman est aussi un pionnier du portrait de groupe et du portrait composite. Il s'associe à des universités, à des groupes professionnels et à des organismes de loisirs pour offrir des images qui illustrent les réseaux sociaux émergents de la nation en plein essor. En faisant paraître des annonces dans les journaux, Notman invite les personnes conviées aux bals fastueux donnés par l'élite à prendre la pose dans son studio, parées de leurs plus beaux atours, pour la réalisation de portraits individuels qui seront ensuite greffés à une grande composition. Ces composites sont photographiés pour être exposés et vendus. Le studio Notman met également au point un système de stockage des portraits qui permet aux clients de commander des copies de leurs images ou même de celles d'autres personnes. Ces « livres d'images » rassemblaient des copies de toutes les cartes de visite prises à son studio, tandis que les « registres de clients » contenaient une liste alphabétique de tous ses modèles et les numéros des négatifs de leurs portraits[15].

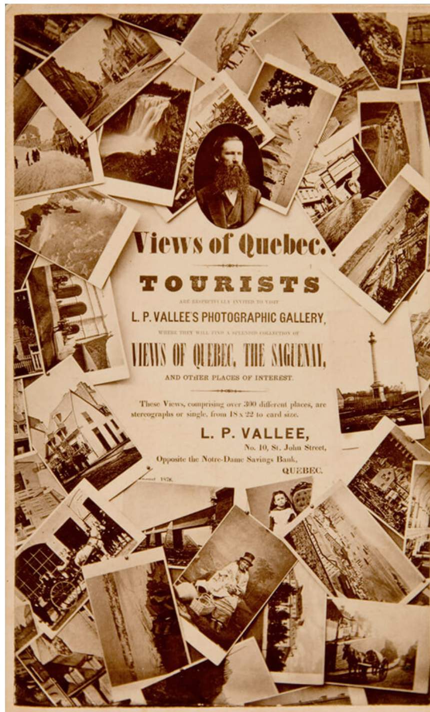


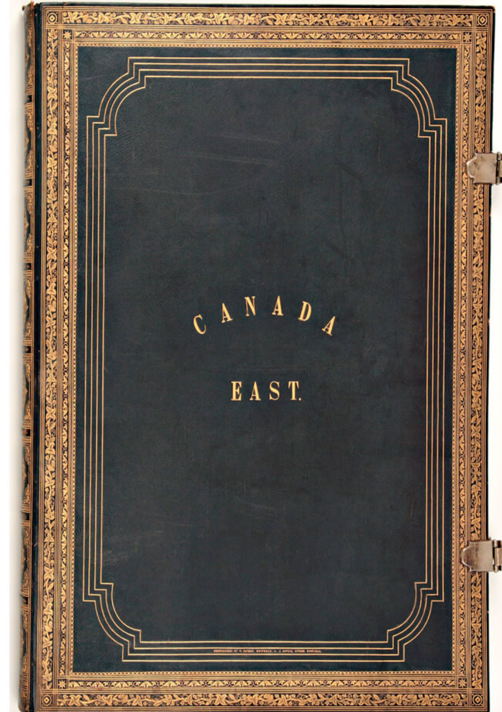
William Notman et Henry Sandham, *The Terra Nova Snowshoe Club, Montréal* (*Le club de raquetteurs Terra Nova, Montréal*), 1875, collage d'épreuves à l'albumine argentique avec mine de plomb, aquarelle et gouache, 37 x 63,9 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Les studios prospères développent un éventail de produits photographiques, notamment des tirages et des albums, pour les vendre à la clientèle locale, aux touristes, aux fonctionnaires et au personnel militaire britannique stationné au Canada. Les vues de paysages et d'architectures sont particulièrement populaires comme souvenirs. Certaines sont vendues comme images individuelles alors que d'autres sont assemblées en portfolios et en albums, et plus tard en livres illustrés. Le premier portfolio canadien, réalisé par Samuel McLaughlin (1826-1914) et publié mensuellement, a pour titre *The Photographic Portfolio* (1858-1860) et réunit des vues du Québec et des

environs. Louis-Prudent Vallée (1837-1905), qui travaille également à Québec, se fait connaître par la collection impressionnante de vues pittoresques qu'il met en vente pour les touristes qui visitent la région.

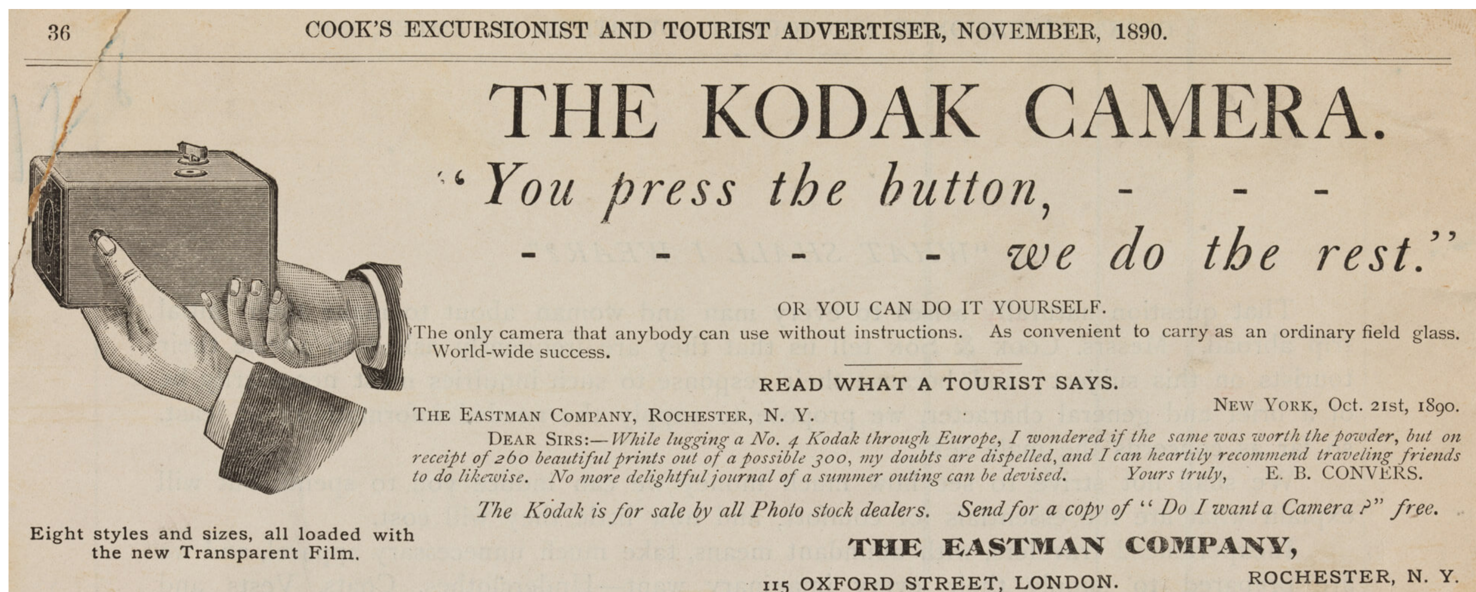
La plupart des studios commerciaux proposent à la vente une sélection de leurs propres images de paysages locaux, mais collaborent souvent avec des studios d'autres régions du pays pour assurer une couverture plus large du territoire canadien. Les stéréogrammes sont populaires auprès des touristes et de la communauté locale qui fréquentent les studios commerciaux, car ils transportent le public dans des lieux remarquables et lointains. Les photographies panoramiques sont également présentées dans des albums. En 1860, William Notman crée un album particulièrement élaboré qu'il offre au prince de Galles et à la reine Victoria. Il s'agit d'une boîte en bois d'érable contenant un album relié en cuir comportant plus de cinq cents photographies et stéréogrammes imprimés de villes et de paysages canadiens, dont Hamilton et les chutes Niagara[16]. Très habile promoteur de son travail, Notman met en vente dans son catalogue, la même année, des copies en stéréogrammes de toutes les images photographiques de l'album offert à la reine Victoria[17].





GAUCHE : Louis-Prudent Vallée, *Publicité pour « Views of Quebec » de Louis-Prudent Vallée*, 1878, épreuve à l'albumine argentique, 10,1 x 6,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : William Notman, *Canada East* (*Canada Est*), portfolio de la boîte d'érable, 1859-1860, soie, carton, cuir et argent allemand, 76,2 x 91,4 x 5,1 cm, Musée McCord Stewart, Montréal. William Notman crée deux albums de photographie et de stéréogrammes reliés en cuir, qu'il place dans une boîte en bois d'érable. L'une de ces boîtes a été offerte à la reine Victoria et l'autre est restée dans son studio de Montréal.

Au cours de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, les entreprises de matériel photographique s'efforcent de rationaliser et de simplifier la pratique de la photographie, la rendant plus accessible tant pour les professionnel·les que le public amateur. Les opérateurs et opératrices d'appareils photo apprennent leur métier dans les revues de photographie, par les rubriques de questions-réponses avec des experts ou par les articles. Certaines de ces publications sont produites par des entreprises qui vendent du matériel photographique dans des revues internationales diffusées au Canada. Lorsque George Eastman fonde la compagnie Kodak en 1888, il révolutionne la photographie en lançant un appareil photo facile à utiliser et livré préchargé d'une bobine de pellicule qui peut être envoyée à Rochester (New York) pour développement. Eastman en fait la promotion avec le slogan « You press the button, we do the rest [Vous appuyez sur le bouton, nous faisons le reste] » qu'il publie dans les magazines populaires. Dans les années 1890, bien que de nombreux studios offrent des services, le centre d'activité de l'industrie se déplace vers les fabricants d'équipement photographique et de produits chimiques.

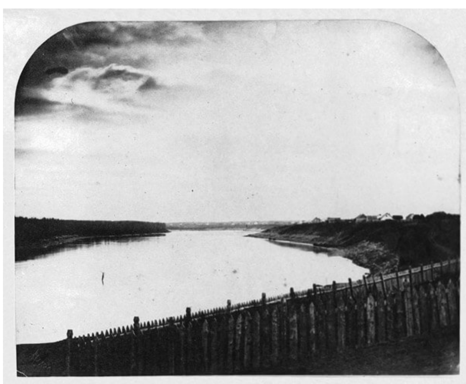


Publicité de la Eastman Company pour « The Kodak Camera [l'appareil photo Kodak] », 1890, 8,9 x 21,6 cm, George Eastman Museum, Rochester, New York.

Années 1850-1870 : l'édification d'une nation

Dans les années qui précèdent la Confédération, la population de la province du Canada est répartie sur un vaste territoire où les gens mènent des vies différentes selon leur culture, leur religion, leur éducation et leur profession. De nombreux peuples autochtones conservent leur mode de vie traditionnel sur leurs terres ancestrales, en dépit des colons qui défrichent les forêts et cultivent ces mêmes terres. Pendant ce temps, l'industrie transforme les zones urbaines, et les chemins de fer ainsi que les canaux de navigation donnent accès à de nouveaux marchés pour les produits manufacturés. Les réformes politiques éloignent le pouvoir de la Grande-Bretagne et les politiciens du gouvernement colonial se concentrent sur le commerce et la prospérité[18].

Dans les années 1850, la photographie fait partie de toutes les facettes de la vie, et les représentants du gouvernement s'en servent pour produire des documents au service de la dépossession des peuples autochtones de l'Ouest. Plus précisément, le gouvernement se prépare à l'expansion vers l'Ouest en organisant des expéditions et des études géologiques qui s'appuient sur des convictions émergentes se rapportant à la valeur de la photographie comme preuve. Leur utilisation documentaire confère ainsi aux photographies l'autorité de la « vérité[19] ».

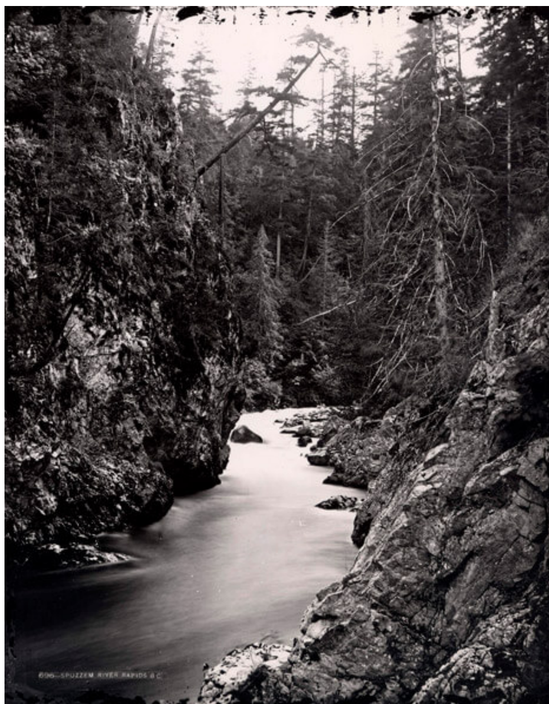



GAUCHE : Humphrey Lloyd Hime, *Red River, from St. Andrew's Church, MB* (*Vue de la rivière Rouge depuis l'église St. Andrew, Man.*), 1858, sels d'argent sur papier monté sur papier, procédé à l'albumine, 13,6 x 17,2 cm, Musée McCord Stewart, Montréal.
DROITE : Humphrey Lloyd Hime, *Freighter's boat on the banks of the Red River, MB* (*Bateau sur le bord de la rivière Rouge, Man.*), 1858, sels d'argent sur papier monté sur papier, procédé à l'albumine, 13,7 x 17,1 cm, Musée McCord Stewart, Montréal.

Établie en 1842, l'une des premières organisations scientifiques au pays, la Commission géologique du Canada (CGC), vise à développer l'industrie minière et à promouvoir la colonisation européenne[20]. En 1858, l'expédition

d'exploration de l'Assiniboine et de la Saskatchewan, dirigée par Henry Youle Hind, est la première à se servir de la photographie. Malgré les difficultés liées à la pratique sur le terrain du procédé au collodion humide, le photographe de l'expédition, Humphrey Lloyd Hime (1833-1903), réalise des portraits d'Autochtones, ainsi qu'une série de vues de paysages prises sur la route, dans les établissements et aux avant-postes de la Compagnie de la Baie d'Hudson[21].

En 1871, Benjamin Baltzly (1835-1883) photographie des paysages et des cours d'eau pour une étude géologique dirigée par Alfred R. C. Selwyn le long de la rivière North Thompson, en Colombie-Britannique. Baltzly est employé par Notman, et ses images de l'intérieur de la Colombie-Britannique sont vendues à des clients de l'Est intéressés par le territoire de l'Ouest, qui ne leur est pas familier[22]. Au cours des décennies suivantes, les expéditions et les levés gouvernementaux continuent de produire des photographies qui servent l'idée coloniale selon laquelle l'Ouest est riche en ressources, mais largement inhabité et donc disponible pour être développé par les colons. Dans les années 1910, la photographie fait partie intégrante du travail de la CGC au point de nécessiter l'embauche de deux techniciens à temps plein pour traiter les milliers de films et de plaques que rapportent les topographes[23].





GAUCHE : Benjamin Baltzly, *Spuzzum River rapids, BC* (*Rapides de la rivière Spuzzum, C.-B.*), 1871, sels d'argent sur verre, procédé au collodion humide, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart, Montréal. DROITE : William McFarlane Notman, *Spence's bridge looking down Thompson River on the C.P.R., BC* (*Le pont de Spence et vue en aval de la rivière Thompson sur la ligne du CP, C.-B.*), 1887, négatif à la gélatine argentique sur verre, 20,1 x 25,6 cm, Musée McCord Stewart, Montréal.

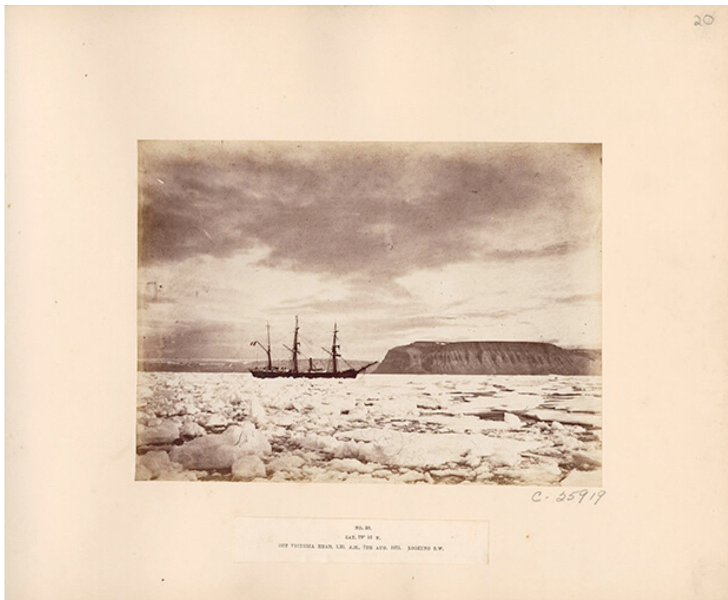
La photographie est utilisée par le gouvernement colonial pour délimiter et revendiquer des territoires. Même lorsque les photographies ne sont pas essentielles au processus d'arpentage et de cartographie d'une région, elles sont employées pour documenter le travail. Entre 1858 et 1862, les Britanniques envoient deux contingents d'ingénieurs royaux en Colombie-Britannique pour réaliser un arpentage marquant la frontière avec les États-Unis[24]. Les arpenteurs tracent une ligne à travers la forêt, le long du 49e parallèle, tout en cartographiant et en photographiant le terrain. Ces levés, qui se poursuivent dans les années 1870, visent à rationaliser et à normaliser l'environnement naturel afin d'établir une forme de contrôle et d'en faciliter la

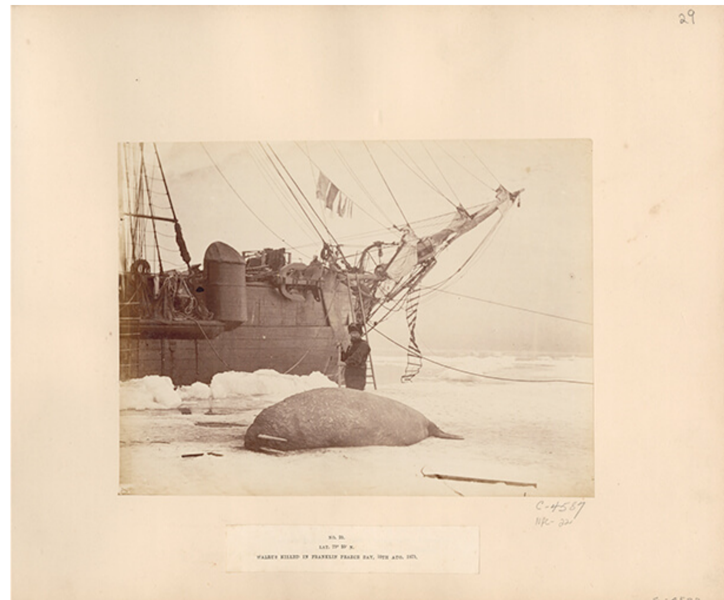
gestion[25]. Les photographies des levés ont même servi à régler un conflit foncier avec les États-Unis[26].



Cutting on the 49th Parallel (*Coupe de bois sur le 49e parallèle*), 1861, photographie non attribuée, épreuve à l'albumine, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

À cette même époque, la photographie joue aussi un rôle remarquable pour ce qui est de l'exploration. Bien que le compte rendu écrit soit encore considéré comme le meilleur moyen de transmettre les difficultés émotionnelles d'une expédition, la photographie est aussi adoptée comme outil de documentation des événements et de communication des découvertes, comme le révèlent les exemples suivants. En 1857, l'officier de marine français Paul-Émile Miot (1827-1900) réalise certaines des premières photographies de Terre-Neuve, de l'île du Cap-Breton et des îles françaises de Saint-Pierre et Miquelon, situées au sud de Terre-Neuve. Les travaux de Miot sont utilisés dans des relevés hydrographiques, et certaines photographies sont reproduites sous forme de gravures sur bois dans des magazines français et des États-Unis[27]. Les photographies prises dans le cadre d'expéditions dans l'Arctique, telles que celles de Thomas Mitchell et de George White lors de l'expédition britannique de 1875-1876 dans la région, documentent les caractéristiques topographiques et rendent compte des conditions du voyage. Le capitaine George Nares a décrit ces images comme formant « une histoire photographique » de l'expédition, si bien que le recours à la photographie lors des voyages ultérieurs dans l'Arctique est devenu pratique courante[28]. Nares finira par présenter un portfolio de photographies du voyage à la reine Victoria, grande collectionneuse de clichés[29].





GAUCHE : Thomas Mitchell, *Lat. 79 degree 16' N. off Victoria Head, N.W.T. 1:30 a.m. 7th August 1875, looking S.W.* (*Lat. 79 degré 16' N. au large de Victoria Head, T.N.-O. 1 : 30 a.m. 7 août 1875, en regardant vers le S.-O.*), 1875, épreuve à la gélatine argentique, 35 x 40,5 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Thomas Mitchell, *Lat. 79 degree 25' N. walrus killed in Franklin Pearce Bay, 10th Aug., 1875* (*Lat. 79 degré 25' N. morse tué dans la baie de Franklin Pearce, 10 août 1875*), 1875, épreuve à la gélatine argentique, 35 x 40,5 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Autre aspect de l'édification de la nation, le gouvernement colonial entreprend de documenter, par la photographie, des grands projets d'infrastructure. Dans de nombreux cas, ces photographies sont réalisées pour surveiller les progrès et démontrer la nature ambitieuse des travaux. Samuel McLaughlin est nommé premier photographe officiel de la province du Canada en 1861, et à ce titre, il documente la construction de nombreux ouvrages de travaux publics, notamment les édifices du Parlement. Lors de la tournée du prince de Galles au Canada, en 1860, on lui offre un album de photographies de McLaughlin pour souligner les liens coloniaux entre la province du Canada et l'Empire britannique. La documentation photographique de la construction assure une

reddition de comptes et un gouvernement responsable, tout en illustrant les progrès de l'édification de la nation.



Samuel McLaughlin, *Parliament Buildings under construction, centre block, rear view* (*Bâtiments du Parlement en construction, édifice du centre, vue arrière*), v.1862, 28,7 x 37,7 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Au cours de cette période, l'une des principales préoccupations du gouvernement est de parfaire les infrastructures de transport afin de promouvoir le développement économique. En 1852, avec le soutien des politiciens de la colonie, la Grand Trunk Railway ou Compagnie du Grand Tronc de chemin de fer du Canada, de propriété britannique, entreprend l'aménagement d'un tronçon de voie ferrée entre Toronto et Montréal, qui est bientôt prolongé au sud de Montréal. La compagnie bâtit ensuite le pont Victoria sur le fleuve Saint-Laurent pour relier l'île de Montréal à la rive sud, donnant un meilleur accès au marché américain.

Le pont est considéré comme un triomphe d'ingénierie, et William Notman est chargé d'en photographier la construction[30]. Ainsi, sa série de 1858-1860 montre la machinerie lourde et les échafaudages élaborés nécessaires pour ériger la vaste structure tubulaire. Dans certaines photographies, comme *Framework of Tube and Staging No. 8, Victoria Bridge, Montreal, QC* (*Vue de l'intérieur de la structure du tube et échafaudage nº 8, pont Victoria, Montréal, QC*), 1859, les ouvriers apparaissent comme de petits personnages au milieu des poutres imposantes. Notman inclut une sélection de stéréogrammes du pont dans une série de vues qui attire l'attention du *Art Journal*, un journal britannique prisé[31]. Ses photographies véhiculent les promesses de l'expansion industrielle et contribuent à susciter un soutien pour le développement futur.



William Notman, *Framework of tube and staging no. 8, Victoria Bridge, Montreal, QC* (*Vue de l'intérieur de la structure du tube et échafaudage nº 8, pont Victoria, Montréal, QC*), 1859, sels d'argent sur papier monté sur papier, procédé à l'albumine, 22 x 29 cm, Musée McCord Stewart, Montréal.

Les photographies des infrastructures de transport des années 1850 permettent au peuple canadien d'imaginer leur pays comme une nation. En effet, la Colombie-Britannique accepte de se joindre au Dominion du Canada en 1871 en raison de la promesse du gouvernement fédéral de construire un lien vers le chemin de fer transnational, bien qu'il faille attendre les années 1880 pour qu'un tel chemin de fer relie l'est à l'ouest du Canada. La célèbre photographie d'Alexander Ross (1851-1894), montrant l'honorable Donald Smith qui enfonce le dernier crampon, marque l'achèvement du chemin de fer et la concrétisation de cette promesse. À cette époque, les photographies prises par Charles George Horetzky (1838-1900) pour le levé du Chemin de fer Canadien Pacifique (CP) sont parmi les premières à représenter les Territoires du Nord-Ouest et certaines parties de l'intérieur de la Colombie-Britannique[32].



Alexander Ross, *Hon. Donald Smith driving the last spike to complete the Canadian Pacific Railway* (*L'honorable Donald Smith enfonce le dernier crampon pour marquer l'achèvement du chemin de fer Canadien Pacifique*), 7 novembre 1885, épreuve à l'albumine en noir et blanc, 20,3 x 25,4 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

L'exploitation commerciale de la photographie se développe en parallèle avec son utilisation par le gouvernement colonial. À la fin des années 1850, les photographes mettent en valeur, dans leurs œuvres, la productivité et le succès des colonies ainsi que leur potentiel de développement futur. Les vues, les paysages et les scènes de rue représentées témoignent du succès de la colonie auprès des proches restés à la maison, et façonnent ainsi l'image du pays et de l'Ouest, influençant les modèles de colonisation. Les images de la Ruée vers l'or dans les monts Cariboo, réalisées par des photographes comme Charles Gentile (1835-1893) et Frederick Dally (1838-1914), sont largement diffusées dans les différents journaux et imprimés destinés à la population immigrante, attirant ainsi les personnes nouvellement arrivées dans la région, y compris celles, nombreuses, venant des États-Unis[33]. Les colonies minières, en particulier, symbolisent les riches ressources naturelles de la région et signalent le potentiel de prospérité et d'expansion.

Au cours de cette période cruciale, la photographie commerciale et bureaucratique est employée pour subjuguer les peuples et les cultures autochtones au service de la construction d'une nouvelle nation coloniale. Les peuples autochtones s'opposent à l'expropriation des terres et à l'extraction des ressources par les colons, mais ces conflits sont principalement décrits dans des récits textuels et sont rarement photographiés. Même lorsque la résistance des peuples autochtones est photographiée, les colons l'interprètent comme la

preuve que les peuples autochtones sont incapables de s'adapter à la vie moderne[34]. Aujourd'hui, il est important de reconnaître que cette hypothèse sur l'adaptation est erronée et que les cultures autochtones ont su se transformer et se revitaliser, même si elles ont subi de nombreux impacts négatifs reliés au contact avec les Européens.





GAUCHE : Frederick Dally, *Barkerville's Hotel de France, before the fire of September 16, 1868* (*L'Hôtel de France de Barkerville, avant l'incendie du 16 septembre 1868*), avant septembre 1868, Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria. DROITE : Frederick Dally, *17 Mile Bluff on Fraser River* (*La falaise au mile 17, sur le fleuve Fraser*), v.1867-1868, photographie noir et blanc, 18,7 x 24,5 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Années 1860-1900 : la collection de photographies et la création d'albums

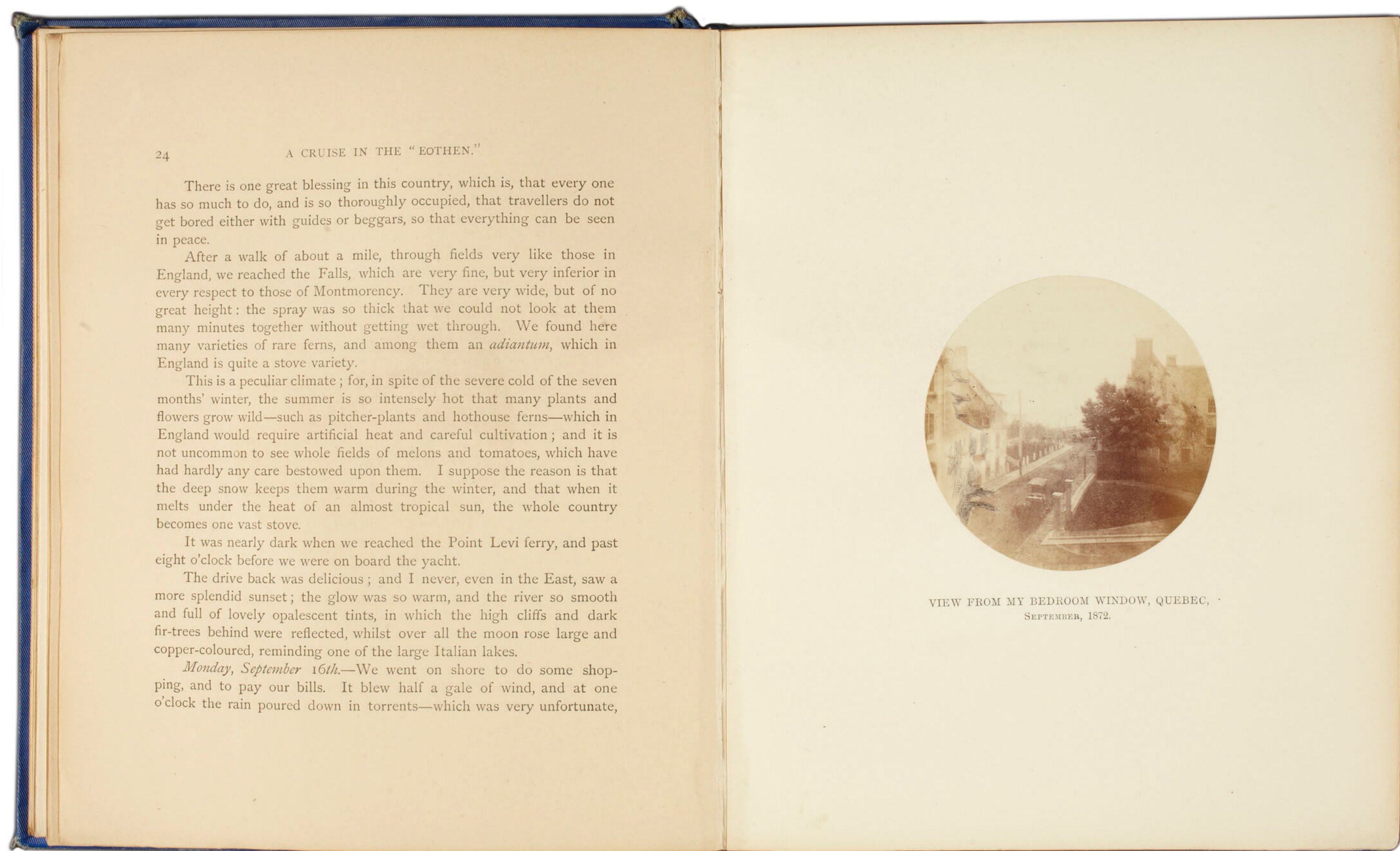
Dans le contexte de l'édification de la nation et du développement économique de la fin du vingtième siècle au Canada, les gens ont de nombreuses occasions d'acquérir, de collectionner et, éventuellement, de prendre eux-mêmes des photographies. La collection et l'archivage de photographies dans des albums sont des vecteurs puissants pour créer des récits, tant familiaux que sociaux, et deviennent une activité populaire pour les femmes des classes moyenne et supérieure au cours du dix-neuvième siècle. Ainsi, dans un album des années 1880, on retrouve des photographies de la famille Bonner présentées au sein d'un écusson, ce qui permet d'exprimer la personnalité de chacun des portraiturés ainsi que le statut et les relations entre les membres de la famille[35]. Dans un autre cas, un ensemble de portraits circulaires regroupés en grappe évoque un réseau de relations autour de deux hommes, Horace Sewell et John Duff, qui apparaissent au centre et au sommet de la collection d'images.





GAUCHE : *Portraits of John, George and Sidney Bonner, and Two Unidentified Sitters* (*Portraits de John, George et Sidney Bonner, et de deux personnes non identifiées*), v.1885, photographie non attribuée, épreuves à l'albumine argentique, (montées) 27,2 x 22,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : *Portraits of Horace Sewell, John Duff, Ruth Sewell, William G. Sewell, Gertrude Bonner, Prince Albert and Twenty Unidentified Sitters* (*Portraits de Horace Sewell, John Duff, Ruth Sewell, William G. Sewell, Gertrude Bonner, le prince Albert et vingt personnes non identifiées*), v.1885, photographie non attribuée, épreuve à l'albumine argentique, (montées) 27,2 x 22,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Les albums de photographies personnels constituent également un moyen de normaliser les croyances coloniales sur le nouveau pays du Canada tout en niant la violence de la rencontre[36]. En 1872, Lady Annie Brassey (1839-1887) et sa famille quittent l'Angleterre sur un yacht privé, explorant les Maritimes avant de remonter le fleuve Saint-Laurent pour visiter Montréal, puis Toronto et les chutes Niagara, une destination touristique importante. Ce voyage fait partie de ceux dont Brassey fait la chronique dans des albums et des livres publiés. Au Canada, elle collectionne des vues de villes et des paysages photographiés par Alexander Henderson (1831-1913), ainsi que des scènes d'hiver réalisées par William Notman. Elle commande à ce dernier des portraits d'elle-même et de ses complices de voyage, ainsi qu'une photographie de leur yacht à Henderson, tout en réalisant et développant ses propres photographies[37]. Brassey décrit le Canada comme un endroit idéal pour « l'émigration de notre population qui déborde », et ses albums dépeignent le Canada selon une optique colonisatrice[38].



24 A CRUISE IN THE "EOTHEN."

There is one great blessing in this country, which is, that every one has so much to do, and is so thoroughly occupied, that travellers do not get bored either with guides or beggars, so that everything can be seen in peace.

After a walk of about a mile, through fields very like those in England, we reached the Falls, which are very fine, but very inferior in every respect to those of Montmorency. They are very wide, but of no great height: the spray was so thick that we could not look at them many minutes together without getting wet through. We found here many varieties of rare ferns, and among them an *adiantum*, which in England is quite a stove variety.

This is a peculiar climate; for, in spite of the severe cold of the seven months' winter, the summer is so intensely hot that many plants and flowers grow wild—such as pitcher-plants and hothouse ferns—which in England would require artificial heat and careful cultivation; and it is not uncommon to see whole fields of melons and tomatoes, which have had hardly any care bestowed upon them. I suppose the reason is that the deep snow keeps them warm during the winter, and that when it melts under the heat of an almost tropical sun, the whole country becomes one vast stove.

It was nearly dark when we reached the Point Levi ferry, and past eight o'clock before we were on board the yacht.

The drive back was delicious; and I never, even in the East, saw a more splendid sunset; the glow was so warm, and the river so smooth and full of lovely opalescent tints, in which the high cliffs and dark fir-trees behind were reflected, whilst over all the moon rose large and copper-coloured, reminding one of the large Italian lakes.

Monday, September 16th.—We went on shore to do some shopping, and to pay our bills. It blew half a gale of wind, and at one o'clock the rain poured down in torrents—which was very unfortunate,

VIEW FROM MY BEDROOM WINDOW, QUEBEC, September, 1872.

Lady Annie Brassey, *[View from Lady Brassey's window in Quebec City]* (*[Vue de la fenêtre de Lady Brassey à Québec]*), 1872-1873, épreuve à l'albumine, (livre) 20,8 x 17 cm; (image) 7,1 x 7,1 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Prise en septembre 1872, la photo de droite représente la vue depuis la fenêtre de la chambre à coucher de Brassey, de passage dans la ville de Québec.

De même, dans un album datant de 1868, le capitaine Astley Fellowes Terry (1840-1926) organise soigneusement des photographies de son séjour au Canada pour créer une géographie imaginaire du pays qui contribue à le faire percevoir comme une colonie florissante. Comme dans de nombreux autres albums de voyage canadiens, Terry inclut peu d'images des peuples et de la vie autochtones, renforçant l'idée d'un territoire ouvert aux possibilités coloniales[39]. Toutefois, un album compilé par le révérend Edward F. Wilson, directeur fondateur du pensionnat autochtone de Shingwauk, à Sault-Sainte-Marie, raconte une histoire coloniale différente[40].

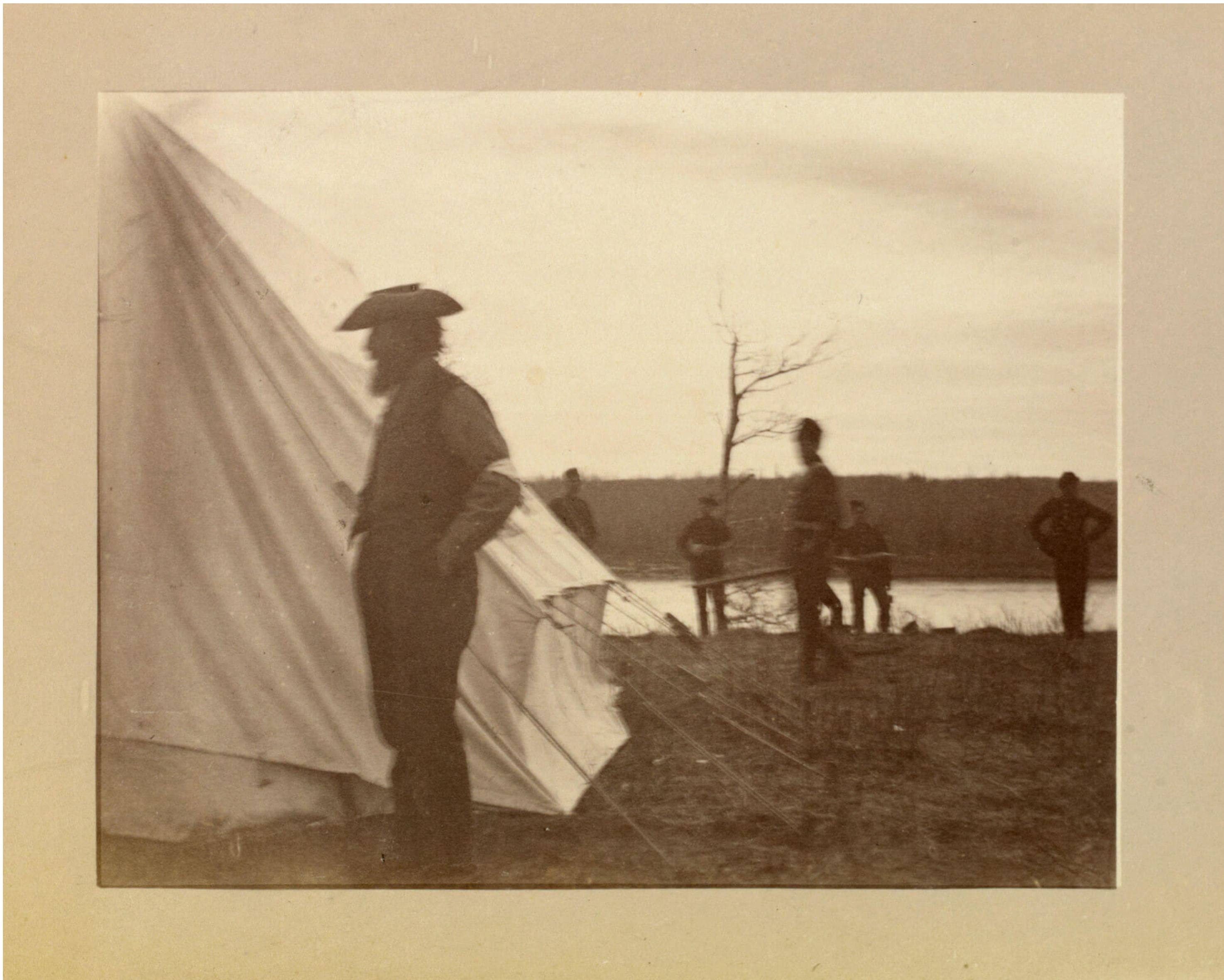
Financé par l'Église anglicane et le gouvernement canadien, le pensionnat de Shingwauk est décrit comme une « école industrielle », dans la mesure où les enfants passent la moitié de la journée en cours et le reste du temps à travailler pour le pensionnat et son exploitation agricole. C'est peu après l'ouverture du pensionnat, en 1876, que l'album a été offert à Wilson, en témoigne une inscription introductive. Les photographies que Wilson rassemble, et qu'il a aussi sans doute commandées sur une période de quinze ans, sont pour la plupart des portraits réalisés en studio d'enfants du pensionnat, de personnes qui l'ont fréquenté, ainsi que de membres du personnel. Elles illustrent bien l'objectif d'assimilation de l'institution. Sur les photographies, les enfants sont représentés comme des jeunes de confession chrétienne, arborant des tenues victoriennes formelles et dissimulant ainsi la façon dont on les a arrachés à leurs familles, leurs communautés et leurs cultures[41]. Le système des pensionnats est mis sur pied dès 1828 et perdure qu'en 1996, avec une période cruciale d'expansion et de construction de nouvelles écoles, suivant l'adoption de la Loi sur les Indiens, introduite en 1876. Au pensionnat de Shingwauk, comme dans les autres institutions du système, les enfants subissent l'expérience des mauvais

traitements et de la négligence, et ce, derrière la façade soigneusement entretenue de conversions « réussies » présentées dans des outils de propagande comme l'album de Wilson.



Page de la chronique familiale illustrée du révérend Edward F. Wilson, 1868-1894, 1887, écriture d'Edward F. Wilson, photographie non attribuée, Archives de Salt Spring Island.

Les innovations que sont la plaque sèche dans les années 1870, puis les appareils photo portatifs dans les années 1880, donnent à un nombre croissant de personnes la possibilité de pratiquer la photographie et non plus de seulement prendre la pose ou collectionner des images. Le transport d'un équipement encombrant et l'expertise technique n'étant plus nécessaires, beaucoup plus de gens deviennent photographes. Les clubs de photographie et les adeptes se multiplient. C'est le cas du capitaine James Peters (1853-1927), de l'Artillerie canadienne, qui est membre d'un club de photographie de Québec où il perfectionne ses compétences en utilisant un appareil photo reflex à deux objectifs doté de plaques sèches à la gélatine pouvant être retournées au fabricant pour être développées.



James Peters, *Louis Riel, a prisoner in Major-General Frederick D. Middleton's Camp, Batoche, Saskatchewan* (*Louis Riel, prisonnier au camp du major-général Frederick D. Middleton, Batoche, Saskatchewan*), v.16 mai 1885, épreuve à l'albumine, 9,6 x 12,6 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Le capitaine Peters est parmi les premiers au Canada à documenter par la photographie l'activité militaire dans l'exercice de ses fonctions. En 1884-1885, il emporte avec lui son appareil photo lorsque son unité est envoyée en Saskatchewan pour réprimer la rébellion du Nord-Ouest portée par Louis Riel. Bien que ses photographies de Fish Creek et de Batoche soient dénuées d'attrait esthétique, elles revêtent de l'importance à titre de premières images prises au cours d'une bataille. L'album de Peters comprend une image floue du chef métis Louis Riel juste avant sa pendaison pour trahison[42]. Bien que Peters n'ait pas l'intention de faire circuler ces documents photographiques, leur portée historique est rapidement reconnue. La revue britannique *Amateur Photographer* en diffuse une sélection en 1885, et des albums d'une cinquantaine de photographies sont publiés en souvenir de la rébellion du Nord-Ouest[43].

En 1888, George Eastman, un homme d'affaires de New York, invente l'appareil photo portatif Kodak, entraînant l'explosion de la photographie amateur. Ces appareils photo légers et faciles d'usage donnent également aux femmes de nouvelles possibilités pour documenter la vie tant domestique que publique. À Drummondville, au Québec, Annie McDougall (1866-1952) se sert d'un appareil photo portatif pour photographier ses amis et sa famille, alors que l'aristocrate

écossaise et réformatrice sociale Lady Aberdeen (1857-1939) opte pour une première version de l'appareil Kodak pour documenter deux voyages à travers le Canada, en 1890 et 1891. Par le truchement de son association, Onward and Upward, Lady Aberdeen s'engage à offrir des possibilités d'éducation et d'émigration aux femmes de la classe ouvrière. Ses voyages au Canada sont conçus pour qu'elle puisse rendre visite à certaines femmes qui ont reçu de l'assistance de ses organisations pour s'établir dans les Prairies et aussi pour solliciter des conseils pour les jeunes femmes qui envisagent de s'installer au Canada. Les photographies prises par Lady Aberdeen servent, d'une part, à garnir ses substantiels albums de famille et, d'autre part, à illustrer ses publications, qui entretiennent l'illusion d'un Canada plus accessible auprès des jeunes Britanniques, source d'immigration potentielle. Ses voyages au Canada font l'objet d'articles dans le bulletin de l'Association, puis d'un livre, *Through Canada with a Kodak* (1893), publié l'année même où son mari est nommé gouverneur général du Canada[44].





GAUCHE : Ishbel Maria Gordon (Lady Aberdeen), marquise d'Aberdeen et de Temair, *Mr. O'Brien [who christened the Lake of Killarney] and his wife talking to Lord Aberdeen* (*M. O'Brien [qui a baptisé le lac de Killarney] et sa femme discutent avec Lord Aberdeen*), v.1893. Cette image est l'une des nombreuses photographies prises par Lady Aberdeen lors de ses tournées au Canada qui figurent dans l'ouvrage *Through Canada with a Kodak* (1893). DROITE : Ishbel Maria Gordon (Lady Aberdeen), marquise d'Aberdeen et de Temair, *Coldstream — Hops Going to Market* (*Coldstream – houblon en route pour le marché*), v.1896-1897, similigravure en relief, 35 x 27 cm; (image) 8,9 x 11,9 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Les Canadiennes répondent avec enthousiasme aux publicités de Kodak Girl, qui associent les amatrices de photographie à l'idéal de la femme libérée. La simplicité des appareils Kodak plaît aux jeunes femmes qui entreprennent de photographier leurs activités récréatives et sociales. En 1916, les Guides de Toronto créent un insigne « Photographe » que les membres peuvent obtenir en démontrant leurs connaissances des appareils photo et de la chimie. Un camp d'été pour filles au parc Algonquin engage sa première monitrice de photographie en 1911, tandis que des étudiantes universitaires compilent des albums soulignant leurs activités sportives et sociales[45].

La photographie Kodak gagnant en popularité en tant qu'activité de loisir pour les femmes, certains hommes, qui appartiennent à des clubs de photographie et se considèrent comme des photographes sérieux, cherchent à se distancer de ce nouvel engouement. Pour ce faire, ils tentent de se distinguer par leur technique et leur sens artistique[46]. À la fin du siècle, la photographie amateur rejoint une population diversifiée qui exploite le potentiel des nouveaux procédés simplifiés et intègre la photographie dans la vie quotidienne.



Publicité de la Eastman Kodak Company, « Take a Kodak with you [Prenez un Kodak avec vous] », date inconnue, affiche publicitaire, 69 x 50,8 cm, George Eastman Museum, Rochester, New York.

Années 1870-1910 : la montée en puissance de l'État et l'expansion capitaliste
Dans les années qui suivent la Confédération de 1867, le nouveau pays du Canada s'agrandit pour inclure la Terre de Rupert, le Manitoba, les Territoires du Nord-Ouest, la Colombie-Britannique et l'Île-du-Prince-Édouard. La population augmente avec l'afflux de personnes immigrantes issues notamment de la Scandinavie, et la colonisation de l'Ouest continue d'empiéter sur les terres autochtones, entraînant dans la foulée des conflits comme la rébellion de la rivière Rouge et la rébellion du Nord-Ouest. À cette époque, dans le but de contrer les tensions entre les différents groupes culturels, le gouvernement élabore des projets d'unification tels que des programmes de colonisation et des infrastructures de transport comme le chemin de fer transcontinental.

La photographie contribue à l'expansion du gouvernement lorsque s'instaure la valeur de la photographie comme technique de documentation et comme forme de preuve, après l'introduction du procédé de la plaque sèche dans les années 1870. Au sein des institutions gouvernementales, des sciences médicales et des sciences sociales, la photographie joue un rôle central dans la négociation des revendications de pouvoir et comme méthode de surveillance[47].


George Mercer Dawson, S*kidegate Indian Village of the Haida tribe in the Queen Charlotte Islands* (*Village indien de Skidegate de la tribu haïda sur les îles de la Reine-Charlotte*), juillet 1878, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Dans les années 1870, la Commission géologique du Canada (CGC) utilise abondamment la photographie pour explorer et cartographier le pays, notamment pour déterminer le tracé du chemin de fer transcontinental, les sites d'exploitation des ressources et les emplacements des colons. Bien que les géologues et les arpenteurs entreprennent de photographier les caractéristiques topographiques et géologiques du territoire, beaucoup tournent également l'objectif de leur appareil vers les communautés autochtones. Ainsi, George Mercer Dawson (1849-1901), un géologue de la CGC, photographie Haida Gwaii (les îles de la Reine-Charlotte) en 1876 et 1878. Dawson s'intéresse tout particulièrement aux Haïdas et, en plus de ses propres travaux, il soutient l'anthropologue germano-américain Franz Boas, dont la théorie du relativisme culturel discrédite l'idée que la culture européenne est supérieure. Néanmoins, Dawson continue à prendre des photographies même si les Autochtones qu'il rencontre s'y opposent et souvent ne veulent pas interagir avec lui parce qu'ils comprennent que les colons se servent de la photographie comme d'une forme de dépossession[48].

À cette époque, la croyance dominante en Europe veut que les peuples autochtones soient inférieurs et destinés à disparaître, de sorte que nombre de photographes pensent devoir documenter les modes de vie autochtones

pendant qu'il est encore possible de les observer. Le gouvernement fédéral s'implique également dans cette entreprise via le ministère des Affaires indiennes (aujourd'hui Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada). Dans les années 1870, le gouvernement commande des images de villages autochtones traditionnels et de membres de communautés autochtones, seuls ou en groupe. Ainsi, des photographes tels qu'Edward Dossetter (1843-1919) ou Richard Maynard (1832-1907) se rendent dans des collectivités lors de tournées d'inspection maritime avec des agents des Indiens, et leurs travaux sont publiés dans des rapports administratifs pour appuyer les revendications du colonisateur[49].



Richard Maynard, *Members of the Ahousaht nation with seamen in uniform, on a beach after fishing* (*Membres de la Nation Ahousaht avec des marins en uniforme, sur une plage après la pêche*), 1874, négatif noir et blanc sur plaque de verre au collodion, 20 x 25 cm, Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria.

Après la prise de possession de la Terre de Rupert par la Compagnie de la Baie d'Hudson en 1870, le gouvernement canadien s'inquiète des conflits entre les peuples autochtones et les colons européens. Pour maintenir l'ordre social, une force de police nationale est créée en 1873, connue à l'origine sous le nom de Police à cheval du Nord-Ouest (P.C.N.-O.) et rebaptisée Gendarmerie royale du Canada (GRC) en 1920[50]. Dans certains pays, la photographie sert au maintien de l'ordre au milieu des années 1850, mais au Canada, cet usage n'est pas courant avant les années 1880 et 1890, lorsque les portraits des accusés sont rassemblés dans des collections (« galerie de voyous ») ou rassemblés dans des albums pour traquer les délinquants. Des photographes de profession comme Hannah Maynard, qui a travaillé pour la police de Victoria entre 1897 et 1903, ont comme mandat de photographier les criminels[51]. De même, les photographies de sujets autochtones par Geraldine Moodie (1854-1945) doivent également être considérées dans ce cadre policier, car ses photos accompagnaient les rapports de son mari pour la P.C.N.-O.[52]



Geraldine Moodie, *Three Inuit women wearing beaded parkas in front of a canvas backdrop, Cape Fullerton [also known as Qatiktalik], Nunavut [Hattie (Niviaqsarjuk), Suzie and Jennie]* (*Trois femmes inuites portant des parkas perlés devant une toile de fond, Cape Fullerton (Qatiktalik), Nunavut [Hattie (Niviaqsarjuk), Suzie et Jennie]*), 1904, épreuve à la gélatine argentique, 25,4 x 20,3 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Que ce soit au bénéfice du gouvernement ou des sciences sociales, les applications de la photographie dans l'Ouest visent d'abord à produire des connaissances au sujet du territoire et des peuples autochtones. Dans les années 1880, cependant, la volonté de développer les Prairies en tant que région agricole engage à reconnaître de plus en plus l'utilité de la

photographie dans la promotion de la colonisation; les constructeurs du chemin de fer et les promoteurs cherchent alors à renouveler la représentation photographique du territoire.

Les qualités persuasives de la photographie sont reconnues dans les domaines du commerce et de l'industrie comme de forts outils promotionnels pour soutenir l'expansion du capitalisme. Bien que les images mettant en valeur de vastes étendues de territoires non peuplés répondent aux besoins des arpenteurs du gouvernement du Dominion, le Chemin de fer Canadien Pacifique (CP) et les sociétés foncières veulent des photographies montrant un environnement accueillant et plein de possibilités[53]. La plupart du temps, ce sont des photographes commerciaux qui sont engagés pour ce travail. Le fils de William Notman, William MacFarlane Notman (1857-1913), Alexander Henderson et Oliver Buell (1844-1910) comptent parmi les photographes à capter des images le long des routes du CP, dont la compagnie se sert pour encourager les voyages et la colonisation[54].



Oliver Buell, *Train on The Loop, Selkirks, British Columbia* (*Train sur la boucle, Selkirks, Colombie-Britannique*), 1886, Archives Glenbow, Bibliothèques et collections numériques de ressources culturelles, Université de Calgary.

Les photographies du CP sont publiées dans le matériel promotionnel de la société et accrochées dans les vitrines et les salles d'attente à l'étranger, mais elles sont aussi largement mises à la disposition des maisons d'édition et illustrent encyclopédies et manuels scolaires. Les photographies mettent l'accent sur les infrastructures reconnues, les établissements existants et les symboles du progrès tels que les voitures, l'électricité et la machinerie. Ces images tendent à idéaliser les Prairies telle une région agricole d'abondance et alimentent un récit exagéré de succès et de richesse qui induit délibérément en erreur les colons potentiels.

Le ministère de l'Immigration et de la Colonisation (aujourd'hui le ministère de l'Immigration, Réfugiés et Citoyenneté Canada), adopte l'image de l'Ouest créée par le CP dans sa publication officielle, *Canada West*, et plus tard, les villes poursuivent cette représentation dans leur littérature promotionnelle[55]. Mais les photographies promotionnelles du CP sont très différentes de celles réalisées par les photographes communautaires. William « Billy » Beal (1874-1968) fait partie d'un nombre indéterminé de personnes noires des États-Unis qui se sont établies dans l'Ouest canadien pour y trouver un emploi, dans son cas, dans une scierie de l'ouest du Manitoba. Sa photographie *Portrait of Clarence Abrahamson in a Field of Marquis Wheat* (*Portrait de Clarence*

Abrahamson dans un champ de blé Marquis), 1915, témoigne de la fécondité de l'agriculture des Prairies, sans la romancer.

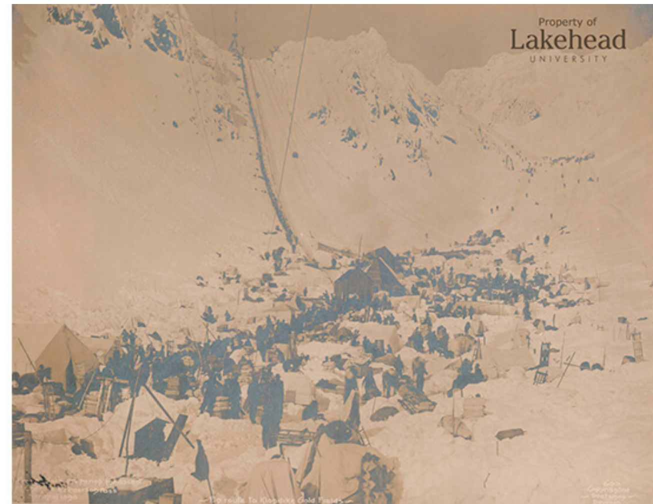



GAUCHE : W. J. Oliver, *Harvesting Grain Crops, Arrowwood area, Alberta* (*Récolte de céréales, région d'Arrowwood, Alberta*), 1927, Archives Glenbow, Bibliothèques et collections numériques de ressources culturelles, Université de Calgary. DROITE : William S. Beal, *Portrait of Clarence Abrahamson in a field of marquis wheat* (*Portrait de Clarence Abrahamson dans un champ de blé Marquis*), 1915, négatif noir et blanc sur plaque de verre, collection de Robert Barrow.

Des événements tels que la Ruée vers l'or du Klondike (1896-1899) entraînent une convergence des différentes pratiques de la photographie. En l'occurrence, de nombreux géologues et géomètres adoptent la photographie comme outil professionnel. Joseph Burr Tyrrell (1858-1957), qui travaillait comme ingénieur minier au Klondike, réalise des photographies de gisements de minerai et de procédures d'exploitation pour illustrer ses conclusions[56]. Mais la Ruée vers l'or attire également des photographes tant professionnels qu'amateurs, et leurs images dépeignent la vie quotidienne ainsi que des scènes de la difficile traversée des montagnes depuis l'Alaska jusqu'à la région du Klondike, au Yukon.

Le site de la piste Chilkoot est une route commerciale tlingit qui devient le principal chemin des prospecteurs se rendant dans les champs aurifères du Klondike, jusqu'à la construction d'un chemin de fer en 1899. Les scènes de prospecteurs gravissant le sommet, chargés de provisions, forment un sujet de prédilection pour les photographes professionnels tels qu'Eric A. Hegg (1867-1947), George Cantwell (1870-1948), les partenaires du studio Larss & Duclos (1899-1904), ainsi qu'Henry et Mary Goetzman du studio Goetzman (1898-1904)[57]. De nombreux photographes commerciaux vendent des cartes postales, des stéréogrammes et d'autres formats populaires aux prospecteurs désireux de commémorer leur aventure au Klondike.





GAUCHE : Eric A. Hegg, *« Over Chilkoot Pass during the Gold Rush in Alaska. Thousands of gold seekers used this trail [Au sommet du col de Chilkoot pendant la ruée vers l'or en Alaska. Des milliers de chercheurs d'or ont emprunté cette piste] »*, v.1898, carte postale en couleurs, National Archives and Records Administration Pacific Alaska Region, Anchorage, Alaska. DROITE : Studio H. J. Goetzman, *Stampeders ascending Chilkoot Pass with tents and supplies in the foreground* (*Les chercheurs d'or montent le col de Chilkoot avec au premier plan, des tentes et des provisions*), 1898, carte postale en couleurs, Lakehead University Library Archives and Digital Collections, Thunder Bay.

Années 1890-1930 : l'essor de l'art photographique

Au début du siècle, les musées et les écoles d'art du Canada se conforment aux traditions européennes, et des peintres comme Horatio Walker (1858-1938) et William Brymner (1855-1925) s'approprient les styles français pour représenter les paysages ruraux canadiens. C'est dans ce contexte que certains photographes commencent à explorer le potentiel artistique de la photographie, alors même que les débats font rage à l'échelle internationale à savoir si la photographie est un art ou une science.

Dans les années 1850, des critiques d'art comme le poète Charles Baudelaire (1821-1867) et l'historienne de l'art anglaise Lady Elizabeth Eastlake (1809-1893) reconnaissent volontiers le potentiel de la photographie comme nouvelle forme de technologie et de communication, mais éprouvent de la réticence à la considérer comme une forme d'art[58]. La photographie remet en question les idées établies sur l'art, car elle est produite par des machines, et non directement par la main d'un artiste comme c'est le cas pour la peinture ou la sculpture. Néanmoins, des photographes explorent son potentiel artistique en imitant certains aspects de la peinture, comme le choix du sujet, la composition et le message allégorique.



Minna Keene, *Our Malay Washerwoman* (*Notre blanchisseuse malaise*), 1903-1913, épreuve à la gélatine argentique, The Image Centre, Toronto.

Dans les années 1890, le pictorialisme apparaît comme un nouveau mouvement international dédié à l'avant-garde de la photographie d'art. Parmi les figures de proue du pictorialisme, on retient Alfred Stieglitz (1864-1946) aux États-Unis et Frederick H. Evans (1853-1943) en Angleterre. De son côté, la scène canadienne est revigorée par des artistes comme Harold Mortimer-Lamb (1872-1970) et Minna Keene (1861-1943), qui sont lié·es à ces réseaux internationaux[59]. Keene est membre de la Royal Photographic Society en Angleterre et présente ses œuvres à l'exposition annuelle avant et après avoir immigré au Canada en 1913.

Le mouvement pictorialiste naît en réaction à l'industrialisation du dix-neuvième siècle et se veut un rejet des utilisations instrumentales et fonctionnelles de la

photographie, tant institutionnelles que commerciales, en même temps qu'une alternative à celles-ci[60]. Les pictorialistes montrent de l'intérêt pour les arts appliqués, et plus particulièrement pour l'idée d'une harmonie entre les arts, défendue par ceux et celles qui sont membres du mouvement Arts and Crafts[61]. Alors que le designer William Morris (1834-1896) et d'autres praticiens de l'Arts and Crafts réagissent à la production industrielle en créant des meubles et des objets décoratifs artisanaux uniques, les pictorialistes réagissent à la vision mécaniste de la photographie en conférant une aura artistique à leur travail.

Les pictorialistes se tournent vers un large éventail de sujets, notamment les portraits, les paysages et les natures mortes, et privilégient l'expression individuelle tout en expérimentant des techniques et des procédés photographiques tels que la mise au point sélective, l'éclairage atmosphérique, le tirage à la gomme bichromatée et le tirage au platine, afin de produire des effets picturaux et de créer des ambiances[62]. Les liens avec la musique et la littérature sont explorés par le truchement des principes de conception, notamment l'harmonie et l'unité, ainsi que dans les thèmes et les sujets, comme le montre le portrait de l'écrivain Rudyard Kipling, réalisé en 1907 par Sidney Carter (1880-1956)[63].





GAUCHE : Sidney Carter, *Rudyard Kipling*, 1907, épreuve à la gélatine argentique, 24,9 x 18,7 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Sidney Carter, *Portrait of a Woman, "after D[ante] G[abriel] R[ossetti]"* (*Portrait de femme, « d'après D[ante] G[abriel] R[ossetti] »*), 1906-1930, 21,2 x 15,7 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Au Canada, au début du siècle, on retrouve des centres d'activité pictorialiste à Toronto, Montréal, Ottawa et Vancouver, bien que le Toronto Camera Club soit le principal foyer d'activité. Partisan précoce du pictorialisme, Carter en est une figure importante; il expose à Londres et est élu membre du groupe Photo-

Secession dirigé par Alfred Stieglitz à New York. Actif sur la scène torontoise, Carter s'allie un autre membre, Arthur Goss (1881-1940), pour travailler à donner un nouveau décor au club et créer un style et une atmosphère semblables à ceux de la galerie de Stieglitz, la Galerie 291 de New York[64]. Cette approche constitue un changement par rapport aux modes de présentation de type salon, caractéristiques des premières expositions de photographies, car elle met l'accent sur les qualités artistiques des œuvres individuelles.



Arthur Goss, *Untitled [luncheon at the Arts and Letters Club, 57 Adelaide Street East]* (*Sans titre [dîner au Arts and Letters Club, 57 Adelaide Street East]*), v.1920, épreuve à la gélatine argentique, 20,8 x 15,9 cm. Cette image montre des personnalités importantes de l'histoire des arts et de la culture du Canada, notamment A. Y. Jackson, Frederick Varley, Lawren Harris, Barker Fairley, Frank Johnston, Arthur Lismer et J. E. H. MacDonald.

Avec d'autres pictorialistes, Goss crée le Studio Club pour exposer au Canada et à l'étranger, convaincu que ces expositions contribueront à créer un réseau de photographes d'art dans tout le pays. Ces présentations de la photographie pictorialiste dans les années 1910 jouent un rôle important dans le développement d'un dialogue public sur la photographie artistique, car elles suscitent des réactions dans les journaux et les magazines, notamment de la part du critique d'art et photographe Mortimer-Lamb[65].

Goss souhaite que les photographes emboitent le pas des peintres du Groupe des Sept en définissant un style canadien unique en matière de photographie d'art[66]. À première vue, l'œuvre artistique de Goss semble différente des photographies qu'il réalise dans le cadre de son travail de photographe officiel de la ville de Toronto, en raison de l'éclairage doux et des arrière-plans diffus,

comme dans *Child and Nurse* (*L'enfant et la nurse*), 1906. Cependant, après un examen plus approfondi, il semble que les deux corpus d'œuvres soient nés d'un intérêt pour les conditions changeantes de la vie moderne[67].





GAUCHE : Arthur Goss, *Child and Nurse* (*L'enfant et la nurse*), 1906, épreuve à la gélatine argentique, 20,9 x 16 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Harold Mortimer-Lamb, *Laura Muntz Lyall, A.A.R.A.C.,* v.1907, platinotype, 24,4 x 19,4 cm; (image) 20,5 x 15,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Au cours des années 1920, la photographie s'intègre aux structures en développement du monde de l'art canadien. Quelques photographes d'art triés sur le volet jouent des rôles clés dans le domaine des arts en général et aident à établir des réseaux dans tout le pays. Mortimer-Lamb est l'une de ces figures. Son engagement envers les arts est évident, tout comme son implication parallèle dans la peinture, et cette intersection est explorée dans les portraits qu'il réalise de son amie et enseignante Laura Muntz Lyall (1860-1930), une peintre de Montréal[68].

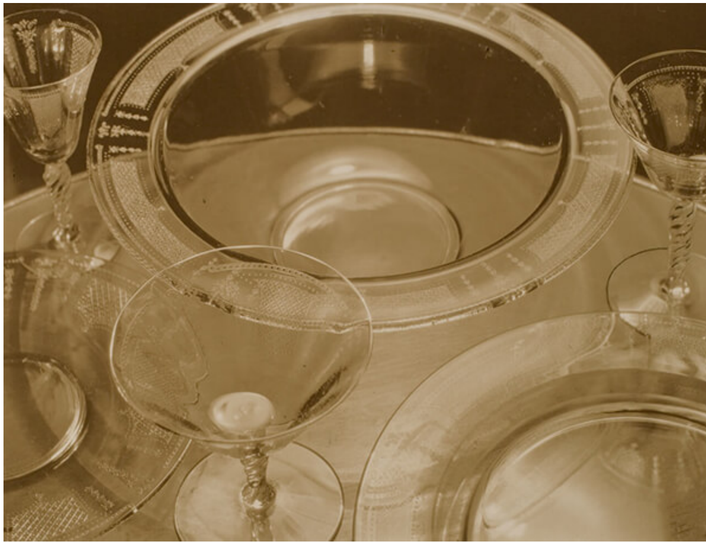
Sur la Côte Ouest, John Vanderpant (1884-1939) est le fondateur d'une grande exposition annuelle de photographie à Vancouver, qui contribue à populariser la photographie en tant que forme d'art. En 1928, avec Mortimer-Lamb, Vanderpant fonde l'une des galeries d'art commerciales les plus influentes de l'époque. Les Vanderpant Galleries présentent des œuvres modernistes allant des peintures du Groupe des Sept aux photographies d'Imogen Cunningham (1883-1976) et Edward Weston (1886-1958), des États-Unis. Tout en soutenant les artistes et en suscitant l'intérêt du public pour l'art photographique, Vanderpant obtient une renommée internationale pour ses propres images, telles que *Untitled* (*Sans titre*), v.1930, qui passent du pictorialisme au modernisme[69].

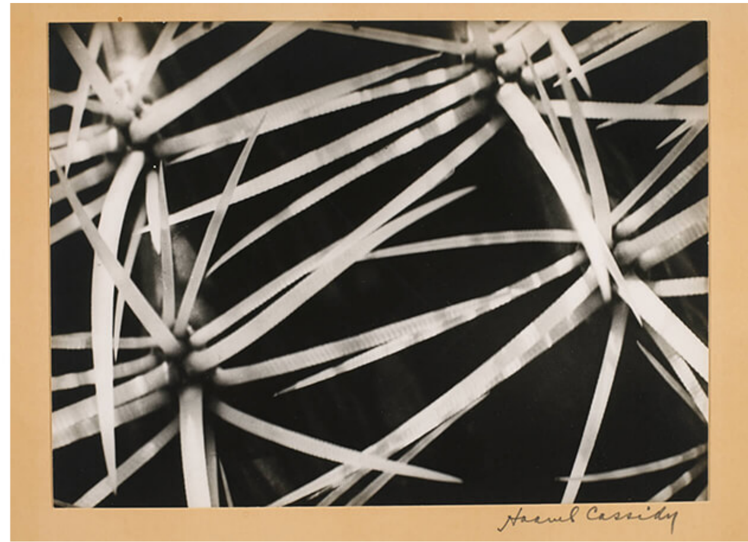


John Vanderpant, *Untitled* (*Sans titre*), v.1930, épreuve à la gélatine argentique, 35,3 x 27,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Si le pictorialisme s'attache à valider la photographie en tant que forme d'art, le modernisme se concentre sur les propriétés formelles uniques de la photographie telles que la ligne, la forme, le motif et la composition. Pour nombre de praticien·nes, comme Eugene Haanel Cassidy (1903-1980), cela se traduit par l'exploration des moyens propres à la photographie pour représenter le monde de façon inattendue et innovante. Dans les années 1930, Cassidy tourne régulièrement son objectif vers les plantes, les transformant, par l'éclairage et un recadrage radical, en motifs exotiques et souvent méconnaissables, comme dans *Welcome* (*Bienvenue*), v.1938. Le langage formel du modernisme souligne la forme et le dessin abstrait, bien que certains photographes, dont Vanderpant et Margaret Watkins (1884-1969), intègrent dans leurs œuvres des caractéristiques relevant à la fois du pictorialisme et du modernisme. Ce style hybride combine des formes géométriques et des contrastes spectaculaires avec une mise au point adoucie et un papier au ton chaud[70].

La plupart des photographes canadiens de cette époque, qui créent des photographies dans un but artistique, comme Cassidy et Watkins, travaillent aussi dans d'autres domaines. Cependant, ces artistes s'inspirent de mouvements artistiques internationaux et contribuent à construire l'infrastructure esthétique qui soutiendra le domaine florissant de la photographie d'art de l'après-guerre.





GAUCHE : Margaret Watkins, *Untitled [Still-life with Glass Bowl and Glasses]* (*Sans titre [Nature morte avec bol de verre et verres]*), v.1928, épreuve à la gélatine argentique, 18,7 x 23,3 cm; (image) 15,9 x 20,7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Eugene Haanel Cassidy, *Welcome* (*Bienvenue*), v.1938, épreuve à la gélatine argentique, 18,3 x 24,9 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Années 1900-1940 : l'urbanisation, les conflits et l'essor des médias de masse

Au début du vingtième siècle, la photographie devient un élément central dans la compréhension qu'a la population canadienne de sa propre place au sein de la nation et du monde. Avec le développement de la similigravure, les journaux et les magazines publient davantage de photographies, souvent dans des sections illustrées distinctes, et qui, populaires, contribuent à augmenter le tirage des journaux[71]. Cette nouvelle exposition à la photographie permet au lectorat de découvrir le monde au-delà de l'expérience quotidienne[72]. Les éditions illustrées de journaux, tels que le *Toronto World*, dépeignent des paysages sauvages et des scènes de chasse qui transportent les lecteurs dans des régions reculées du pays, préservées de tout développement, en même temps qu'elles transforment la pauvreté urbaine en un spectacle destiné à la consommation[73]. Comme l'observe Gisèle Freund, historienne de la photographie, la diffusion massive de la photographie a un fort impact social, car « si l'horizon du lectorat s'élargit, le monde, lui, rétrécit[74] ».

Avec la soif de nouveauté du public et la demande croissante d'images, une nouvelle profession voit le jour. Les photographes de presse conçoivent de nouvelles techniques de reportage, se donnant souvent beaucoup de mal pour obtenir l'image qui racontera le mieux une histoire[75], tenant pour principe que plus la prise de risque est élevée, plus l'image suscitera l'enthousiasme. Ainsi, les photographes grimpent aux échelles pour avoir une bonne vue d'une foule, ou embarquent dans des dirigeables pour croquer une perspective aérienne.



ILLUSTRATED SECTION OF THE TORONTO SUNDAY WORLD

33RD YEAR—PAGES 1 TO 8 | TORONTO SUNDAY MORNING MARCH 9 1913 | —PRICE FIVE CENTS

Some of the Little Citizens of Toronto's Congested Area



GAUCHE : « Some of the Little Citizens of Toronto's Congested Area [Quelques-uns des petits citoyens de la zone congestionnée de Toronto] », dans *Toronto World*, 9 mars 1913, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : M. Lazarnick et Mme Jessie Tarbox Beals s'apprêtent à monter dans un ballon captif pour prendre des photos en vol lors de l'Exposition universelle de 1904, 1904, photographie non attribuée, Missouri Historical Society, St. Louis, Missouri.

Jessie Tarbox Beals (1870-1942), née à Hamilton, est connue pour sa témérité dans sa quête de sujets. On la voit ici en train de se préparer à saisir des images à vol d'oiseau lors de l'Exposition universelle de Saint-Louis en 1904. Tarbox est l'une des premières femmes à travailler dans ce domaine et, en tant que photographe de presse couvrant l'événement de 1904, son travail est publié dans de nombreux journaux, notamment le *Buffalo Enquirer*, le *New York Herald* et le *Tribune*[76]. À Winnipeg, Lewis Benjamin Foote (1873-1957) photographie les foules lors de la grève générale de Winnipeg en 1919, et à Toronto, William James (1866-1948) rend compte de la nature changeante de la vie moderne par des photographies émouvantes. Ce dernier photographie notamment des scènes hivernales montrant les pistes de luge de High Park et des événements importants qui sont publiés dans des journaux et magazines locaux, comme le premier vol en avion dans la région de Toronto en 1910.



L. B. Foote, *Winnipeg General Strike, crowds at Victoria Park* (*Grève générale à Winnipeg, foule au parc Victoria*), 1919, négatif noir et blanc sur plaque de verre,, 16,5 x 21,6 cm, Archives du Manitoba, Winnipeg.

Dans les années 1910, la photographie continue de jouer un rôle majeur pour favoriser l'immigration dans les Prairies. Dans le but de bâtir l'économie du pays, le premier ministre Wilfrid Laurier et son ministre de l'Intérieur, Clifford Sifton, tentent d'attirer une population provenant de régions qui jusque-là n'avaient pas été sollicitées, en particulier d'Europe centrale et orientale. Sous la direction de Sifton, William Topley est engagé pour photographier les personnes nouvellement arrivées au Centre de détention des immigrants à Québec, et le ministère de l'Intérieur distribue ensuite ces photographies en guise de matériel promotionnel[77]. La montée en flèche de l'immigration suscite un vaste débat sur la façon de « canadianiser » les nouveaux arrivants. Ce qui préoccupe surtout est la question des possibilités d'assimilation d'une population immigrante non britannique. Les conditions de vie dans les centres urbains en pleine expansion sont également une source de préoccupation.

La photographie est un outil important pour diagnostiquer les problèmes urbains tels que l'insalubrité et pour influencer l'opinion publique sur certains groupes ethniques. À Toronto, où s'établissent de nombreux Européen·nes du centre et de l'est, le photographe officiel de la ville, Arthur Goss, réalise des images pour témoigner des conditions de vie dans les bidonvilles, dont se sert ensuite le gouvernement municipal pour mettre en place des initiatives de santé publique et des réformes d'aide sociale destinées à la population immigrante[78]. La couverture médiatique des questions d'immigration varie en

termes de points de vue et de ton selon la publication, avec des résultats divers. Dans les pages des journaux à sensation, les personnes immigrantes vivant dans les zones encombrées du centre-ville sont souvent dépeintes comme une source de curiosité ou un objet de dérision. Dans d'autres publications, les discussions portent sur l'assimilation des nouveaux arrivants qui sont considérés comme la solution pour construire la nation et préserver l'ordre politique libéral[79].





GAUCHE : William James Topley, *Galician immigrants, Québec* (*Immigrants galiciens, Québec*), v.1911, négatif nitrate noir et blanc, 12,5 x 17,5 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Arthur Goss, *Rear, 81 Elizabeth Street* (*Arrière, 81 rue Elizabeth*), 15 mai 1913, épreuve à la gélatine argentique, 13 x 18 cm, Archives de la Ville de Toronto.

Bien que le gouvernement fédéral utilise la photographie pour encourager l'immigration de certaines nationalités au Canada, il s'en sert également pour réglementer l'entrée de personnes racisées. La Loi sur l'immigration chinoise de 1885 exige notamment que les personnes issues de l'immigration chinoise présentent des photographies d'identité et paient une « taxe d'entrée ». Cette mesure impose un fardeau financier important et inéquitable à la population immigrante chinoise au Canada jusqu'à son abrogation en 1923; la Loi de l'immigration chinoise qui la remplace, aussi connue sous le nom de loi d'exclusion des Chinois, est toutefois tout aussi punitive et discriminatoire[80]. Le gouvernement canadien prend des mesures croissantes pour dissuader et contrôler l'immigration chinoise, décuplant la taxe entre 1883 et 1903 et, en 1910, il ajoute des photographies aux certificats d'identité exigés de toutes les personnes immigrantes chinoises. Ce cas constitue la première occurrence de l'usage systématique de la photographie dans les documents d'identité au Canada[81].


NUMBER 85442

DOMINION OF CANADA

NEW C.I. 5 SERIES

IMMIGRATION BRANCH — DEPARTMENT OF THE INTERIOR

RECEIVED FROM

Mark Kwok Chee ——— whose photograph is attached hereto, on the date and at the place hereunder mentioned, the sum of Five Hundred Dollars being the head tax due under the provisions of the Chinese Immigration Act.
The above mentioned party who claims to be a native of Sun Chun in the District of Sun Ning of the age of 15 years arrived or landed at Victoria on the 8th day of March 1918 ex S.S. Manila Maru.
The declaration in this case is C.I.T. No. 2369

Dated at Ottawa on March 25th 1918

CONTROLLER OF CHINESE IMMIGRATION

Certificat de paiement de la taxe d'entrée (au nom de Mark Kwok Chee), 25 mars 1918, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. Le gouvernement a délivré des certificats C.I.5 attestant du paiement de la taxe d'entrée.

Pendant la Première Guerre mondiale (1914-1918), l'imagerie du conflit est également gérée par le gouvernement plutôt que par la presse. Le Bureau canadien des archives de guerre (BCAG), créé en 1916 par Sir Max Aitken (Lord Beaverbrook), supervise le programme gouvernemental visant à documenter l'effort de guerre canadien, par la peinture, la photographie et le cinéma. Les photographes officiels du programme, le capitaine William Ivor Castle (1877-1947) et le lieutenant William Rider-Rider (1889-1979), sont des membres de la presse britannique qui rendent compte du rôle du Canada dans la guerre[82]. Leurs images servent à mobiliser l'opinion publique en faveur de la guerre, avec des thèmes communs tels que des villages détruits et des paysages ravagés. La photographie de scènes après une bataille ou la mise en scène et la combinaison de plusieurs négatifs en un seul tirage sont parfois vues comme des alternatives raisonnables au danger de prendre des photos sur les lignes de front[83].

Ces photographies de guerre officielles sont publiées dans des magazines et des journaux, mais elles rejoignent également un vaste public grâce à des formats populaires comme les stéréographies et les cartes postales. Pour des raisons de sécurité, les soldats ne sont pas autorisés à prendre des photos, mais ce règlement n'est pas toujours respecté et certains, comme J. A. Spencer, constituent des albums de photos personnelles, de cartes postales et de coupures de journaux[84]. En outre, la photographie aérienne est une nouvelle forme de reconnaissance et elle devient importante dans la stratégie militaire.





GAUCHE : William Ivor Castle, *Misery Absolutely Destroyed by Germans Before Leaving* (*Misère complètement détruite par les Allemands avant leur départ*), mars 1917, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : J. A. Spencer, page 8 de l'album *Airships, Rigid and Non-Rigid, Howden* (*Dirigeables, rigides et non rigides, Howden*), 1916-1919, page d'album : épreuve à la gélatine argentique, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Bien que la photographie joue différents rôles dans les opérations de guerre, il demeure que ses fonctions principales sont de façonner l'opinion publique et de créer une documentation historique. Les expositions de photographies officielles de guerre sont extrêmement populaires, comme en témoigne celle du Bureau canadien des archives de guerre aux Grafton Galleries de Londres. Les expositions de photographies encadrées, empruntant l'échelle et le ton dramatique de la peinture d'histoire, présentent une vision de la guerre qui reste acceptable pour le grand public[85].

Années 1939-1967 : sur fond de conflit mondial et de guerre froide

Au cours de la Seconde Guerre mondiale (1939-1945), la photographie d'État et la photographie de presse fusionnent progressivement. Tout au long de la guerre, le Service de la photographie de l'Office national du film du Canada (ONF), fondé en 1941, contribue à l'effort de guerre en publiant des photoreportages populaires qui font la promotion de l'unité nationale et remontent le moral des troupes. Ainsi, des photographes comme George Hunter (1921-2013), Nicholas Morant (1910-1999) et Harry Rowed (1907-1987) se concentrent sur des sujets tels que la vie civile, les opérations militaires et l'industrie[86]. Parmi les nombreuses photographies célébrant l'industrie manufacturière, certaines soulignent la contribution des femmes à l'effort de guerre par leur travail en usine. Les images du Service de la photographie rejoignent un public de masse au Canada et à l'étranger grâce à leur publication dans des magazines d'intérêt général.





GAUCHE : Harry Rowed, *Female worker Pauline Renard stencils a case of 25-pounder shells ready for shipment at the Cherrier or Bouchard plants of the Defense Industries Limited* (*L'ouvrière Pauline Renard prépare au pochoir une caisse d'obus de 25 livres prêts à être expédiés aux usines Cherrier ou Bouchard de la Defense Industries Limited*), 1944, négatif en noir et blanc d'un film en nitrate de cellulose, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : *Veronica Foster, an employee of John Inglis Co. Ltd. and known as "Ronnie, the Bren Gun Girl" posing with a finished Bren gun in the John Inglis Co. Ltd. Bren gun plant, Toronto, Ontario, Canada* (*Veronica Foster, employée de John Inglis and Compagny, connue sous le nom de « Ronnie, la fille à la mitraillette », prenant une pause à la chaîne de montage des mitrailleuses légères Bren, Toronto, Ontario, Canada*), 1941, photographie non attribuée, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Le ton patriotique des images s'étend même aux représentations de personnes canadiennes japonaises internées en 1942 en vertu de la Loi sur les mesures de guerre[87]. L'approche nationaliste du Service de la photographie est particulièrement manifeste lorsqu'on la compare aux photographies illicites prises par des individus emprisonnés dans le camp d'internement de Tashme et aux portraits d'après-guerre réalisés par Robert Minden (né en 1941)[88]. Ces photographies non officielles évoquent, avec complexité et richesse, la souffrance et la perte associées à la dissolution de la famille et de la communauté.





GAUCHE : George Kazuta, *Tashme Internment camp scene; Tashme, BC* (*Scène du camp d'internement de Tashme; Tashme, C.-B.*), v.1943, Nikkei National Museum and Cultural Centre, Burnaby. DROITE : Jack Long, *Administrative routine is handled in the camp Commission offices by second-generation Japanese* (*La routine administrative est assurée dans les bureaux de la Commission des camps par des Japonais·es de la deuxième génération*), 1943, négatif noir et blanc, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

La photographie sert encore d'outil de propagande d'État pendant la guerre froide, alors que le Canada lutte pour l'exercice de sa souveraineté en Arctique. En septembre 1951, en réponse à la présence militaire des États-Unis dans la région, le gouvernement canadien envoie un navire pour rouvrir son avant-poste de la GRC le plus au nord, Craig Harbour, dans l'Extrême-Arctique, à environ 1 200 kilomètres au nord du cercle polaire. Un photographe du Service de photographie accompagne l'équipe et capte le lever du drapeau, les dignitaires, une montagne recouverte de neige et les familles inuites réunies pour l'événement. Bien que l'image laisse entendre qu'il s'agit d'un lieu naturellement habité par la communauté inuite, l'avant-poste de Craig Harbour avait été abandonné quelques décennies plus tôt parce qu'inhabitable. Les familles inuites photographiées lors de l'événement ont été déplacées depuis Dundas Harbour, un poste de la GRC situé plus au sud, qui a été fermé en 1951 pour permettre la réouverture stratégique de Craig Harbour. Ce n'est pas la première fois, ni la dernière, que le gouvernement canadien contraindra des familles inuites à être déplacées pour ensuite être saisies en images à des fins politiques[89].





GAUCHE : Richard Harrington, *Alariak gathering wood. Although her name was Alariak, everybody called her Alanaaq* (*Alariak ramassant du bois. Bien que son nom soit Alariak, tout le monde l'appellait Alanaaq*), 1949-1950, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.
DROITE : Douglas Wilkinson, *Eastern Arctic, Flag raising at Craig Harbour* (*Arctique de l'Est, levée du drapeau à Craig Harbour*), 1951, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Au cours des années suivantes, le photographe Richard Harrington (1911-2005) publie des photographies de sujets inuits qui contrastent avec les images officielles. Dans son livre *The Face of the Arctic*, 1952, les images sont accompagnées d'un compte rendu de ses voyages et de ses interactions avec le peuple Inuit, et pour la plupart, elles présentent l'adversité comme un fait courant de la vie dans le Nord. Cependant, ses photographies des Padleimiut montrent des gens affamés vivant dans le désespoir complet, et Harrington critique le gouvernement canadien pour sa négligence[90].

Edward Steichen (1879-1973), le directeur du département de photographie du Museum of Modern Art (MoMA), à New York, inclut trois photographies d'Harrington sur l'Arctique dans l'exposition *The Family of Man/La grande famille des hommes* en 1955. Parrainée par l'Agence d'information des États-Unis, l'exposition est présentée à l'étranger comme un instrument de diplomatie culturelle dans le contexte de la guerre froide. Cinq exemplaires de l'exposition font la tournée de trente-sept pays et sont vus par environ neuf millions de personnes entre 1955 et 1962.



Vue d'installation de l'exposition *The Family of Man/La grande famille des hommes* au Museum of Modern Art, New York, 1955, photographie de Rolf Petersen.
La photographie de Richard Harrington, *Padluk with one of her four children at Pipkaknak's camp southwest of Padlei, N.W.T.* (*Padluk avec un de ses quatre enfants au camp de Pipkaknak au sud-ouest de Padlei, T.N.-O.*), vers février 1950, comptait parmi les œuvres présentées, comme en témoigne cette image.

Décrite comme « l'exposition de photographie la plus réussie jamais montée », *The Family of Man/La grande famille des hommes* comporte des images de 273 photographes de 78 pays et fait la promotion des intérêts américains avec une scénographie qui s'articule autour du thème de l'appartenance de l'humanité à une seule famille[91]. L'exposition est présentée à la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada, MBAC) à Ottawa, en 1957, et inspire Lorraine Monk, productrice exécutive du Service de la photographie de l'ONF, à lancer des projets comme l'ouvrage *Call Them Canadians: A Photographic Point of View*, qui adaptent le message humaniste au contexte canadien[92].

Les photographies jouent également un rôle essentiel comme instruments de diplomatie culturelle dans le cadre d'Expo 67 à Montréal et on les retrouve sur des brochures, des cartes postales et de nombreux autres souvenirs, dont le livre de photographies du Canada de Roloff Beny (1924-1984), intitulé *To Everything There Is a Season* (1967), qui sert de cadeau officiel du gouvernement aux chefs d'État en visite. En outre, la photographie est intégrée à l'architecture du site d'Expo 67, avec des structures comme l'*Arbre du peuple*, 1967, un projet de photographie développé à l'entrée du pavillon canadien et conçu par Monk[93]. L'*Arbre du peuple* est une structure de 21 mètres constituée de 700 photographies de personnes canadiennes imprimées sur des feuilles de nylon orange et rouge, le tout enveloppant un escalier en spirale pour former un érable. Le personnel du Service de la photographie sélectionne certaines photographies, comme l'image d'une femme faisant l'essai d'un chapeau dans une chapellerie prise par Pierre Gaudard (1927-2010) en 1965 pour l'exposition, dans le but de créer une « grande famille humaine canadienne ».





GAUCHE : Pierre Gaudard, *View of a woman shopping in a millinery store in Montreal* (*Vue d'une femme faisant ses courses dans une chapellerie de Montréal*), 1965, Archives du Service de photographie de l'Office national du film, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Cette image de Gaudard figurait dans l'Arbre du peuple, une composante du pavillon du Canada à l'Expo 67 de Montréal. DROITE : Vue de l'*Arbre du peuple* à l'Expo 67 de Montréal, 1967, photographie non attribuée, 1967, cadre Kodachrome 35 mm, 24 x 36 mm. L'*Arbre du peuple* se trouvait à l'entrée du pavillon du Canada.

Comme l'œuvre américaine qui l'a inspirée, l'*Arbre du peuple* est une installation conçue pour rassembler les gens, mais le narratif de l'exposition photographique s'aligne également sur la politique multiculturaliste du gouvernement canadien de présenter le pluralisme comme une caractéristique de l'identité nationale[94]. En adaptant le message de Steichen sur l'unicité de l'humanité, l'*Arbre du peuple* exprime une volonté de créer une image positive du Canada pour un public national et international, pendant la célébration du centenaire du pays.

Années 1960-1980 : les mouvements sociaux, le nouveau documentaire et l'art conceptuel

Au cours des années 1960, toute une variété de mouvements sociaux émerge en réponse à la prise de conscience croissante de diverses formes d'inégalité. Les campagnes pour les droits des femmes, les droits des Autochtones et les droits de la communauté LGBTQ2S+ aboutissent à des changements tels que le suffrage universel et la dépénalisation de l'homosexualité. La photographie contribue largement à ces mouvements : elle est source de reconnaissance, tout comme elle permet d'enregistrer et de rendre publiques leurs protestations et messages. Pour les groupes marginalisés, l'autoreprésentation photographique est à la fois une affirmation et un moyen d'obtenir une représentation politique.



Sunil Gupta, *Sunil with Fakroon* (*Sunil et Fakroon*), 1975, épreuve à pigments de qualité archive, édition de cinq exemplaires, Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Sunil Gupta/DACS Londres/CARCC Ottawa 2023.



Attribuée à Andrea Susan, *Susanna and three friends outside* (*Susanna et trois amies dehors*), 1964-1969, épreuve chromogène, 8,9 x 10,8 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Le journaliste Gerald Hannon (1944-2022), parmi d'autres, adopte la photographie pour documenter les défilés de libération gaie, les actions telles que les *kiss-ins*, les procès et les conflits avec la police. Mais si les photographies de presse contribuent à la visibilité publique des communautés queer, les instantanés personnels sont un moyen pour les individus d'explorer leur identité de genre[95]. Après avoir immigré à Montréal en 1969, Sunil Gupta (né en 1953) entreprend de photographier ses amis et ses amants dans le cadre du processus d'affirmation de sa personnalité. Ces images témoignent de son expérience de la construction d'une famille et d'une communauté pendant le mouvement de libération gaie. Les photographies de la collection de la Casa Susanna, conservée au Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO), à Toronto, témoignent de l'histoire d'un groupe qui se réunissait dans un refuge pour les hommes travestis et les femmes transgenres; ces images sont un excellent exemple du rôle que la photographie joue dans la formation des communautés queer et trans[96]. Plus tard, dans les années 1970 et 1980, le collectif d'artistes General Idea (actif de 1969 à 1994) s'approprie les matériaux et les stratégies des médias de masse dans des projets tels que *FILE Megazine*, qui fait référence au populaire magazine d'images américain *LIFE*. General Idea défie les conventions artistiques et sociales grâce à sa sensibilité queer. En parallèle, l'artiste torontoise Nina Levitt (née en 1955) réalise des œuvres sur la sexualité lesbienne, et un collectif d'artistes de Vancouver, Kiss & Tell, présente une

exposition controversée qui provoque des débats sur la sexualité et le désir des lesbiennes.

Au cours des années 1970, les photographes développent de nouvelles approches du documentaire et explorent l'évolution des relations sociales. S'immergeant dans de nouveaux environnements et de nouvelles cultures, les photographes expriment leur expérience subjective et leurs perspectives politiques dans des projets individuels et collectifs. Pour rejoindre de nouveaux publics, des artistes comme Alvin Comiter (né en 1948) et Clara Gutsche (née en 1949) publient des livres photos en plus d'exposer leurs œuvres dans des galeries d'art.

Au Québec, la Révolution tranquille entraîne une série de réformes visant à séculariser le gouvernement, transformant ainsi le paysage social, économique, politique et artistique de la province. La photographie y évolue en simultané avec l'agitation sociale, les photographes s'impliquant dans les mouvements pour le changement politique. Le collectif de photographes socialement engagés Groupe d'action photographique (GAP), dont font partie notamment, Claire Beaugrand-Champagne (née en 1948), Michel Campeau (né en 1948) et Gabor Szilasi (né en 1928), documente le déclin de la vie rurale au Québec pendant une période de renouveau culturel, d'urbanisation et de modernisation[97]. Alors que le gouvernement fédéral reconnaît la valeur sociale de l'immigration et adopte une politique de multiculturalisme, Michael Semak (1934-2020) photographie des communautés issues de l'immigration, notamment des Italiens à Toronto et des Ukrainiens dans les Prairies[98].



Claire Beaugrand-Champagne, *Ti-Noir Lajeunesse, le violoneux aveugle, jour de la Saint-Jean-Baptiste, Disraeli*, 1972, épreuve à la gélatine argentique, 10,2 x 17,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

C'est à cette même époque que les enquêtes publiques, en particulier la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada (1967-1970), ainsi que les changements juridiques et politiques connexes, améliorent les possibilités offertes aux femmes du pays. *Faces of Feminism: Portraits of Women Across Canada* (1992), de Pamela Harris (née en 1940), offre un témoignage important du travail des femmes de différentes origines ethniques, classes sociales, orientations sexuelles et professions à travers le Canada urbain et rural. Le projet, débuté en 1981 et qui a donné lieu à une exposition et à un livre, repose sur une collection de portraits, accompagnés de textes écrits par les modèles, pour célébrer les femmes qui ont lutté pour transformer le patriarcat[99].

L'évolution du climat social et politique est à la fois façonnée et influencée par le monde de l'art et la place qu'y occupe la photographie. Les artistes recourent

fréquemment à de nouveaux moyens d'expression et à des techniques innovantes, notamment la photographie, alors qu'ils et elles s'engagent sur des questions sociales et politiques. Dans les années 1970, Suzy Lake (née en 1947) se tourne vers la photographie pour explorer le genre en tant que construction sociale. Prenant son propre corps pour sujet, elle se penche sur les questions de perception et expérimente la féminité par la performance. Dans *Miss Chatelaine*, 1973, Lake se maquille et pose avec diverses coiffures pour commenter les normes de beauté et les contraintes des conventions de genre. Au milieu des années 1980, l'artiste iroquois Jeff Thomas (né en 1956) s'emploie à remettre en question les stéréotypes européens de l'autochtonie avec une série de portraits de son fils Bear photographié en milieu urbain.

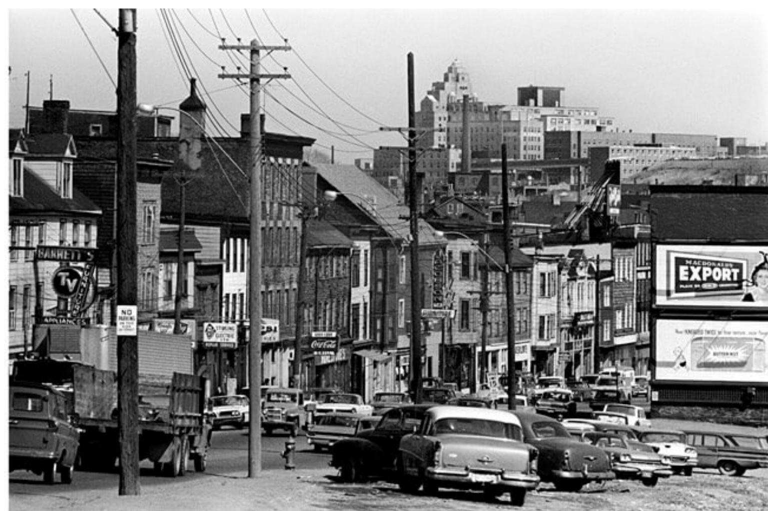


Pamela Harris, *Eunadie Johnson, Crisis Centre Director, Thompson, Manitoba* (*Eunadie Johnson, directrice du centre de crise, Thompson, Manitoba*), 1985, épreuve à la gélatine argentique, dimensions variables.

Les premières recherches photographiques sur l'utilisation des sols, la pollution et l'impact humain sur l'environnement sont également importantes pour cette période. Dans ses œuvres de 1985 représentant des mines à ciel ouvert, des voies ferrées et des bassins de décantation, Edward Burtynsky (né en 1955) développe son style singulier d'images riches en détails, captivantes sur le plan esthétique, tout en décrivant les effets néfastes de la culture industrielle.

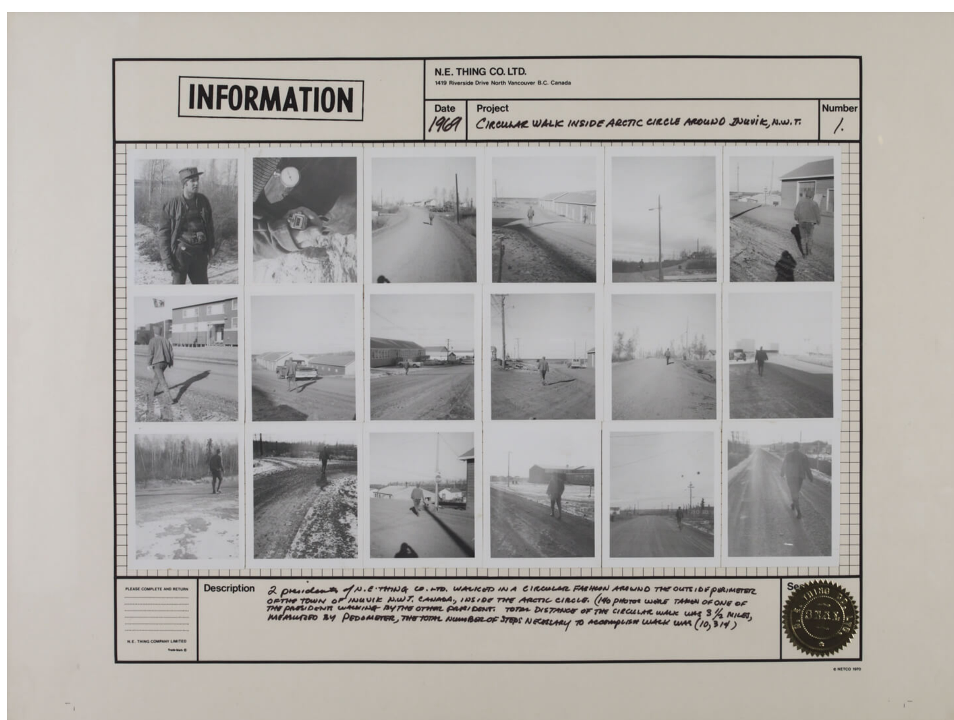
Les années 1960 à 1980 sont une période de croissance dans le secteur des arts, avec la création de centres d'artistes autogérés, la construction de musées régionaux et de nouvelles possibilités de financement par le Conseil des arts du Canada. Simultanément, on voit changer le statut de la photographie dans le monde de l'art, les grands musées canadiens ayant commencé à collectionner et à exposer des photographies en tant qu'œuvres d'art contemporain[100]. Les photographes adoptent de nouvelles formes de photographie documentaire comme moyen de transmettre une expérience subjective et d'explorer des questions sociales. Au lieu de publier des images dans les magazines d'essais photographiques, le nouveau mouvement documentaire diffuse la photographie telle une forme d'art. Ainsi, l'enquête socialement engagée sur la pauvreté et le développement urbain à Saint John, au Nouveau-Brunswick (1966), menée par Ian MacEachern (né en 1942), ne fait pas la une des journaux, mais est plutôt publiée dans *artscanada*[101].





GAUCHE : Jeff Thomas, *Bear Portraits, Culture Revolution, Toronto, Ontario* (*Portraits de Bear, Révolution culturelle, Toronto, Ontario*), 1984. DROITE : Ian MacEachern, *Main Street, Saint John, NB* (*Rue principale, Saint John, N.-B.*), 1964, épreuve à la gélatine argentique, 27,9 x 35,6 cm.

Par ailleurs, des artistes conceptuels tels que Serge Tousignant (né en 1942) ou Bill Vazan (né en 1933) adoptent la photographie alors qu'ils s'éloignent de l'objet d'art pour se concentrer sur l'expression d'une idée. Pour le collectif artistique N.E. Thing Co., actif de 1966 à 1978, la photographie n'est pas l'enregistrement d'un moment dans le temps mais le produit d'une planification minutieuse, ainsi qu'un moyen de déconstruire les relations de pouvoir coloniales et de critiquer les idéaux romantiques du paysage.



N.E. Thing Co., *Circular Walk Inside Arctic Circle Around Inuvik, N.W.T.* (*Marche circulaire à l'intérieur du cercle polaire, autour d'Inuvik, T.N.-O.*), 1969, épreuve à la gélatine argentique, encre, timbre, papier et sceau en aluminium, lithographie sur papier, 45,5 x 60,9 cm, Morris and Helen Belkin Art Gallery, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.

Au cours des années 1960, Vancouver abrite une communauté artistique alternative en plein essor, c'est dans ce contexte qu'est fondé le photocontextualisme de l'école de Vancouver, un cercle informel d'artistes liés par leur méthodologie plutôt que par une esthétique particulière. On y retrouve notamment Roy Arden (né en 1957), Stan Douglas (né en 1960), Ken Lum (né en 1956), Jeff Wall (né en 1946) et Ian Wallace (né en 1943). Influencés par la théorie poststructuraliste, ils développent une série de stratégies, telles que l'appropriation, la juxtaposition et le tableau cinématographique, pour explorer comment la représentation produit du sens.

En 1989, la photographie englobe un large éventail de pratiques de création d'images, allant du commercial au vernaculaire en passant par l'artistique. Le chapitre suivant de cette histoire, de 1990 à nos jours, dépasse le cadre de cet ouvrage, car les nouvelles technologies, notamment le passage de l'analogique au numérique et l'avènement d'Internet et des médias sociaux, ont complètement transformé la façon dont les gens communiquent. En outre, les intersections entre la photographie et l'art contemporain se sont à la fois diversifiées et complexifiées.

Au cours de ses 150 premières années d'existence, la photographie imprègne toutes les facettes de la vie. Elle inspire des mythes nationaux, façonne les interactions entre les gens et influence les modèles de migration et de peuplement. La photographie crée également des occasions de partage d'expériences et d'expression poétique. Au Canada, elle est pratiquée sous différentes formes et joue de multiples rôles; mais ce qui demeure le plus riche et le plus fascinant, c'est qu'elle est un lieu de rencontre et un moyen de façonner nos idées sur le monde.

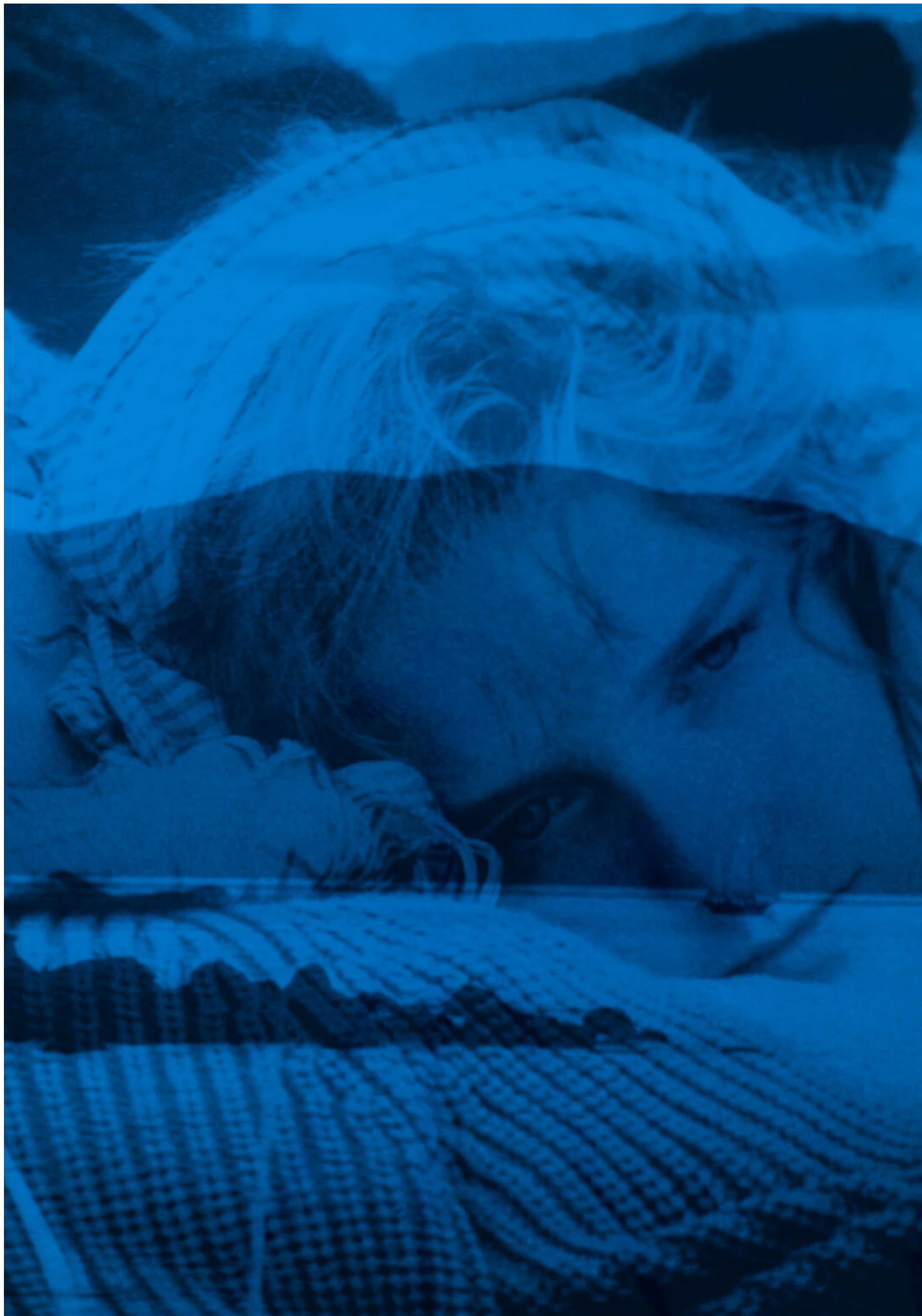


Jeff Wall, *The Drain* (*L'égout*), 1989, transparent dans un caisson lumineux, 229 x 290 cm.

Photographes phares

La photographie est intimement liée à l'histoire du Canada, de 1839 à 1989. Parmi les figures de premier plan, on retrouve des photographes notoires, comme Alexander Henderson, primé pour ses magnifiques paysages québécois, ou Rosemary Gilliat Eaton, photojournaliste reconnue pour sa représentation sensible des communautés autochtones du Nord; mais on compte aussi des figures moins connues, tels C. D. Hoy, portraitiste auprès de la communauté ouvrière chinoise en Colombie-Britannique, ou James Patrick Brady, photographe et organisateur politique métis. L'œuvre de ces praticien·nes phares de la photographie nous permet de considérer le développement du pays sous un nouvel angle.

Vikky Alexander (née en 1959, Victoria, Colombie-Britannique)



Between Dreaming & Living #5 (*Entre vie et rêve nº 5*), 1985
Tirage sur papier photo mat Moab Lasal, recouvert de Plexiglas teinté, 94 x 63,5 cm
International Centre of Photography, New York
© Vikky Alexander

Vikky Alexander est reconnue pour ses commentaires critiques sur l'attrait suscité par la culture de consommation. Dans *Between Dreaming & Living #5* (*Entre vie et rêve nº 5*), Vikky Alexander (née en 1959) crée une atmosphère éthérée en coinçant les photographies d'une mannequin de mode entre des images de paysages et en les recouvrant d'une feuille de plexiglas d'un bleu somptueux. Elle développe cette méthode novatrice dans le cadre de ses premières explorations du glamour tape-à-l'œil de la culture du produit. Connue pour sa pratique liée à la fois à l'art d'appropriation new-yorkais et au photoconceptualisme de Vancouver, Alexander retravaille des images de publicités tirées des magazines de mode des années 1980, et les reprend en photo, en recadrant et en agrandissant son matériel source, dans le but d'examiner la manière dont la beauté et la sexualité féminines sont exploitées pour vendre des produits. Ses montages constituent moins un rejet du consumérisme qu'une exploration de stratégies publicitaires[1].



Vikky Alexander, *Yosemite*, 1982, impression numérique sur papier Moab Slickrock Metallic Pearl, sans acide, monté sur Dibond, 54,6 x 101 cm, Collection d'œuvres d'art RBC, Toronto. © Vikky Alexander.

Native de Victoria, Alexander étudie à l'Université NSCAD et, au milieu des années 1980, elle amorce une carrière à New York. Dans ses premières œuvres, en répondant aux simulations de la nature que l'on trouve dans la publicité, la décoration intérieure, les parcs d'attractions et autres, elle examine à la fois la fascination qu'exerce la nature et l'aliénation qu'elle subit dans la société de consommation. Dans *Yosemite*, 1982, elle aborde le thème de la nature artificielle en juxtaposant l'image d'une mannequin de mode portant un manteau de cuir bordé de fourrure, à une vue majestueuse tirée d'un calendrier du célèbre parc national de Californie. S'inspirant de la structure tripartite qui caractérise les retables de la Renaissance, la composition de l'œuvre interrompt la beauté sublime de l'imagerie paysagiste pour montrer comment le luxe, la beauté et la nature sont transformés en marchandises pour inspirer notre dévotion[2].

L'œuvre phare d'Alexander, *Lake in the Woods* (*Lac en forêt*), 1986, est une installation de couloir combinant une photographie murale, un miroir et un produit en bois manufacturé pour étudier comment la nature est invoquée dans les intérieurs architecturaux. En marchant le long du couloir, la personne spectatrice voient un papier peint mural d'un côté répondant à un revêtement en bois stratifié avec des reflets dans le miroir de l'autre côté. Au cours des dernières années, Alexander poursuit son exploration de la tension entre la nature et la culture dans son œuvre, et se penche sur les fantasmes d'un style de vie consumériste de même que sur les intersections entre la beauté et l'artifice. Elle est professeure émérite à l'Université de Victoria.

Jessie Tarbox Beals (1870, Hamilton, Ontario – 1942, New York, NY)



Self-portrait, World's Fair St. Louis (*Autoportrait, Exposition universelle de Saint-Louis*),
1904
Épreuve à la gélatine argentique, 20,3 x 11,4 cm
New York Historical Society Museum and Library

Dans l'œuvre *Self-portrait, World's Fair St. Louis* (*Autoportrait, Exposition universelle de Saint-Louis*), 1904, Jessie Tarbox Beals (1870-1942) révèle comment elle s'est frayée un chemin en usant de son charme et de sa détermination pour prendre des images sur le vif de grands événements publics – de son poste au sommet de l'échelle, elle est prête à photographier les dignitaires en visite. Son parcours est inhabituel : née à Hamilton, elle suit une formation d'institutrice avant de s'établir aux États-Unis à l'âge de dix-sept ans. Sans surprise, elle s'intéresse d'abord à la photographie en tant qu'outil pédagogique, mais après avoir rencontré les photographes américaines Frances Benjamin Johnston (1864-1952) et Gertrude Käsebier (1852-1934), elle reconnaît les possibilités professionnelles de ce moyen d'expression et devient rapidement une reporter intrépide[1]. En 1902, elle est engagée par deux journaux de Buffalo, ce qui en fait vraisemblablement la première femme en Amérique du Nord à travailler comme photojournaliste, son mari lui servant d'assistant et d'imprimeur.





GAUCHE : Jessie Tarbox Beals, *A Busy Corner in Greenwich Village, Will o' the Wisp Tea Room, Idee Chic (?), Aladdin Tea Room* (*Un coin animé à Greenwich Village, Will o' the Wisp Tea Room, Idee Chic (?), Aladdin Tea Room*), v.1905-1940, épreuve à la gélatine argentique, 12,7 x 8,9 cm, New York Historical Society Museum and Library. DROITE : Jessie Tarbox Beals, *Fifth Avenue at 25 Street [at dusk]* (*Cinquième avenue au niveau de la 25e rue [au crépuscule]*), 1906, négatif sur acétate, 20,3 x 25,4 cm, Museum of the City of New York.

Au cours des années suivantes, ses images sont publiées dans une grande variété de journaux et de magazines et sont accueillies avec succès. En 1904, Beals est envoyée pour couvrir l'Exposition universelle de Saint-Louis. Elle est particulièrement intéressée par les expositions vivantes, déshumanisantes, de peuples « exotiques ». Des membres des peuples patagoniens d'Amérique du Sud et pygmées du Congo figurent alors au sein d'expositions conçues pour souligner le progrès de l'Amérique, ainsi que pour fournir au public un soi-disant divertissement. Beals vend à des journaux plusieurs portraits ethnographiques qu'elle regroupe dans des ensembles et des albums destinés à la vente. Si sa curiosité à l'égard du monde contribue de façon notable à son succès, il est important de souligner, à l'instar de l'historienne de la

photographie Laura Wexler, que son travail constitue une forme de violence à l'égard de certains groupes ethniques[2].

Après avoir perdu son emploi peu de temps après la foire, Beals devient pigiste pour le compte de journaux et de magazines. Mais à mesure que le photojournalisme se professionnalise, il devient de plus en plus difficile pour elle, en tant que femme, de trouver du travail. C'est ainsi qu'elle ouvre un studio dans le quartier bohème de Greenwich Village, à New York[3]. Bien qu'elle ne revienne jamais vivre au Canada, en 1921, elle participe à une exposition internationale de photos du Toronto Camera Club. Elle meurt sans ressources, mais la plupart de ses négatifs sont sauvés par le photographe Alexander Alland (1902-1989), qui les achète à sa succession et en fait don à la New-York Historical Society.

Claire Beaugrand-Champagne (née en 1948, Duvernay, Québec)



***Duyen, la mère de Thien, apprend le français au COFI (Centre d'orientation et de formation des immigrants)*, 1980, de la série Thien et Hung, 1980-1995**
Épreuve à la gélatine argentique, 27,7 x 35,2 cm

Dans cette image joyeuse, Claire Beaugrand-Champagne (née en 1948) dépeint un moment de légèreté et de connexion émotionnelle entre trois femmes qui rient et gesticulent ensemble durant un cours de français. Cette photographie fait partie d'un projet plus vaste sur l'immigration vietnamienne à Montréal et, à bien des égards, elle est représentative de sa pratique. Photographe documentaire avec un penchant pour les projets à long terme, Beaugrand-Champagne est habile pour capter les détails révélateurs et la personnalité de ses sujets.

Née à Duvernay, au Québec, Beaugrand-Champagne déménage à Montréal à la fin des années 1960 pour suivre une formation au niveau collégial. Au début des années 1970, elle contribue à fonder le magazine *OVO Photo*[1], et elle se joint également à un collectif de photographes documentaires socialement engagé·es, le Groupe d'action photographique (GAP), peu après sa création en 1972. De plus, elle travaille comme photographe de presse, et elle est l'une des rares femmes à jouer un tel rôle professionnel dans le Québec des années

1970. Avec d'autres membres du GAP, notamment Michel Campeau, elle travaille sur *Disraeli, une expérience humaine en photographie*, 1972-1974, un projet qui documente la vie quotidienne du Québec rural[2].



Claire Beaugrand-Champagne, *Ti-Noir Lajeunesse, le violoneux aveugle, jour de la Saint-Jean-Baptiste, Disraeli*, 1972, épreuve à la gélatine argentique, 10,2 x 17,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Beaugrand-Champagne développe ses projets au fil du temps, en dialogue avec les communautés et les sujets de ses œuvres. Dans Thien et Hung, 1980-1995, une série créée sur une période de quinze ans, son engagement profond envers ses sujets lui permet de documenter, à la fois les images familières de l'expérience des personnes réfugiées, telles que les arrivées à l'aéroport, et les scènes moins familières, néanmoins percutantes, de la vie dans un nouvel endroit. L'étude de Beaugrand-Champagne sur l'expérience des personnes réfugiées au Canada fait suite à sa série *Les camps de réfugiés*, 1980, qui documente l'expérience vécue, dans des camps en Asie, par des gens en attente de leur réinstallation, ainsi qu'à un projet pluriannuel sur la vie des personnes âgées au milieu des années 1970. En développant une compréhension profonde de ses sujets plutôt qu'en recherchant une seule image récapitulative, Beaugrand-Champagne apporte une contribution substantielle aux questions sociales.

Roloff (Wilfred Roy) Beny (1924, Medicine Hat, Alberta – 1984, Rome, Italie)



***Birds in Flight, Straits of Juan de Fuca* (*Oiseaux en vol, détroit de Juan de Fuca*), 1965**
Épreuve à la gélatine argentique, 27,3 x 34,3 cm
Collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Roloff Beny (1924-1984), par son œuvre *Birds in Flight, Straits of Juan de Fuca* (*Oiseaux en vol, détroit de Juan de Fuca*), propose une vision esthétique et romantique de la nature sauvage canadienne. Il représente une douzaine de formes abstraites blanches et noires, à peine identifiables comme étant des oiseaux en vol, qui couvrent l'étendue de ciel ouvert au-dessus d'une longue ligne de sommets de montagnes. Cette image délibérément emblématique a fait partie d'un moment national important, celui des célébrations du centenaire en 1967, lorsqu'elle a été publiée dans le livre *To Everything There Is a Season: Roloff Beny in Canada*. Le gouvernement fédéral a choisi cette collection de vues de la nation prises par Beny comme cadeau officiel pour les chefs d'État en visite au Canada, à l'occasion de la commémoration du centenaire de la Confédération.




GAUCHE : Roloff Beny, *Columbia Ice Field, Alberta* (*Champ de glace Columbia, Alberta*), 1965, épreuve à la gélatine argentique, 30 x 39,9 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Roloff Beny, *Twilight in a village in Rajasthan* (*Crépuscule dans un village du Rajasthan*), 1963/1968, transparent couleur tri-pack, 5,7 x 5,7 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Beny grandit en Alberta avant de déménager dans l'est du pays afin de poursuivre des études en arts, à l'Université de Toronto, où il remplace son prénom Wilfred, par Roloff, le nom de jeune fille de sa mère. Il connaît ses premiers succès en tant qu'artiste abstrait avant de se tourner vers la photographie. Attiré par l'histoire et le dynamisme culturel de l'Europe d'après-guerre, Beny s'installe à Rome en 1957 et se lie d'amitié avec des personnalités comme Peggy Guggenheim et Federico Fellini. Publiés dans les années 1950 et au début des années 1960 sous forme d'héliogravures, un procédé qui donne des nuances riches et profondes de noir et de blanc, ses premiers livres portent sur l'architecture, l'art et les ruines de la Méditerranée classique[1].

Beny devient célèbre pour ses portraits glamour et ses paysages dramatiques, et il connaît la popularité auprès d'un éventail disparate de chefs d'État grâce à la vision romantique et idéalisée qui émane de ses photographies hautement manipulées. Non seulement son travail est-il présenté pour le centenaire du Canada, mais l'Inde marque le centième anniversaire de la naissance du Mahatma Gandhi, en 1969, avec un livre de photographies de Beny, intitulé *India*[2]. Le photographe réalise de nombreuses commandes pour de grands magazines et publie quinze livres au cours de sa vie[3].

James Patrick Brady (1908, Saint-Paul-des-Métis, Alberta – 1967, Nord de la Saskatchewan)



***The Trottier Family at Fishing Lake, Alberta* (*La famille Trottier au lac Fishing, Alberta*), 1936**
Épreuve à la gélatine argentique
Glenbow Museum, Calgary

Le photographe, organisateur politique et activiste métis James Patrick Brady (1908-1967) réalise le portrait de la famille Trottier à un moment charnière, alors que les changements apportés aux règlements sur la chasse et sur l'utilisation des terres menacent la subsistance de leur communauté dans la région de Fishing Lake, en Alberta. La famille manifeste son opposition à la décision du gouvernement provincial d'ouvrir la région à la colonisation en refusant d'être relogée; cette photographie de 1936 marque la résurgence politique des Métis, selon l'artiste et chercheuse métisse Shelley Farrell Racette[1].

Né près de Saint-Paul-des-Métis, en Alberta, Brady a des liens familiaux profonds avec le monde du militantisme métis. Son grand-père maternel, Laurent Garneau, est un ami du chef métis Louis Riel et prend part au mouvement de résistance en 1885. Brady lui-même devient une figure importante de la politique socialiste et de la lutte pour l'autodétermination des Métis. Son travail photographique est un prolongement de son engagement politique, ainsi qu'une expression des valeurs métisses[2]. Par exemple, dans sa

photographie d'Abraham Plante, le trappeur est représenté avec son chien et son fusil devant une cabane en rondins; ce qui donne à voir que Brady reconnaissait l'autosuffisance comme un aspect important de la masculinité métisse associée à la vie en plein air[3].





GAUCHE : James Brady, *Malcolm Norris Hanging Nets* (*Malcolm Norris suspendant des filets*), 1934, épreuve à la gélatine argentique, Glenbow Museum, Calgary. DROITE : James Brady, *Outdoor portrait of Veronique Goulet, née Carriere, Cumberland House* (*Portrait en extérieur de Veronique Goulet, née Carriere, à Cumberland House*), 1949, épreuve à la gélatine argentique, Glenbow Museum, Calgary.

L'une des œuvres les plus remarquables de Brady provient de Cumberland House, un village du nord-est de la Saskatchewan, une communauté métisse majoritairement crie où il travaille pour le ministère des Ressources naturelles de la province. En tant que personne extérieure à la communauté, Brady est d'abord traité avec méfiance, mais il se sert de la photographie pour faire tomber les barrières et entrer en contact avec les gens. Entre 1948 et 1951, il réalise une série de portraits d'adultes et de plusieurs enfants de Cumberland House. Ces portraits en pied montrent des personnes fières, indépendantes et engagées dans leur communauté, comme dans la plupart de ses œuvres[4]. Pour Brady, la photographie est un passe-temps personnel en même temps qu'un outil professionnel et politique de résistance au colonialisme de peuplement.

Edward Burtynsky (né en 1955, St. Catharines, Ontario)



***Railcuts #8 (Red Hill, C.N. Train) C.N. Track, Thompson River, British Columbia* (*Rails de coupe nº 8 (Red Hill, train du CN) chemin de fer du CN, rivière Thompson, Colombie-Britannique*), 1985**
Épreuve chromogène, 48,3 x 59,7 cm

L'œuvre *Railcuts #8 (Red Hill, C.N. Train) C.N. Track, Thompson River, British Columbia* (*Rails de coupe nº 8 (Red Hill, train du CN) chemin de fer du CN, rivière Thompson, Colombie-Britannique*) d'Edward Burtynsky (né en 1955) rend compte de la façon dont les chemins de fer – symbole ostensible de l'industrialisation et de la construction de la nation canadienne – ont perturbé le territoire. Bien que minuscules, les wagons peints de couleurs étincelantes, bleus et rouges, attirent le regard sur une voie ferrée taillée dans le terrain montagneux et, par leur échelle qui désoriente la personne spectatrice, jouent sur les déséquilibres. Burtynsky est connu pour la constance de ses recherches sur les paysages anthropisés, et pour son travail qui se caractérise par la façon dont il met en lumière les préoccupations environnementales tout en rendant l'intrusion humaine merveilleusement belle.

Né à St. Catharines et établi à Toronto, Burtynsky est le fondateur et le directeur de Toronto Image Works, un laboratoire photo commercial à succès. Dans ses premières œuvres, créées à la fin des années 1970 et au début des années 1980, Burtynsky explore l'intersection entre peinture et photographie, et dans des images telles que *Grasses, Bruce Peninsula, Ontario, Canada* (*Herbes, péninsule de Bruce, Ontario, Canada*) 1981, la densité de la composition photographique rappelle les rythmes visuels de l'expressionnisme abstrait.

Dans la série Homesteads (Lots de colonisation), Burtynsky s'intéresse aux interactions humaines sur le territoire et propose des vues aériennes de milieux ruraux, notamment dans *Homesteads #32, West of Merritt, British Columbia* (*Lots de colonisation n° 32, à l'ouest de Merritt, en Colombie-Britannique*) 1985. Répondant au romantisme du dix-neuvième siècle et à son évocation du sublime, ces images soulignent l'impact de l'humanité sur l'environnement plutôt qu'elles ne mettent en valeur la splendeur de la nature[1].



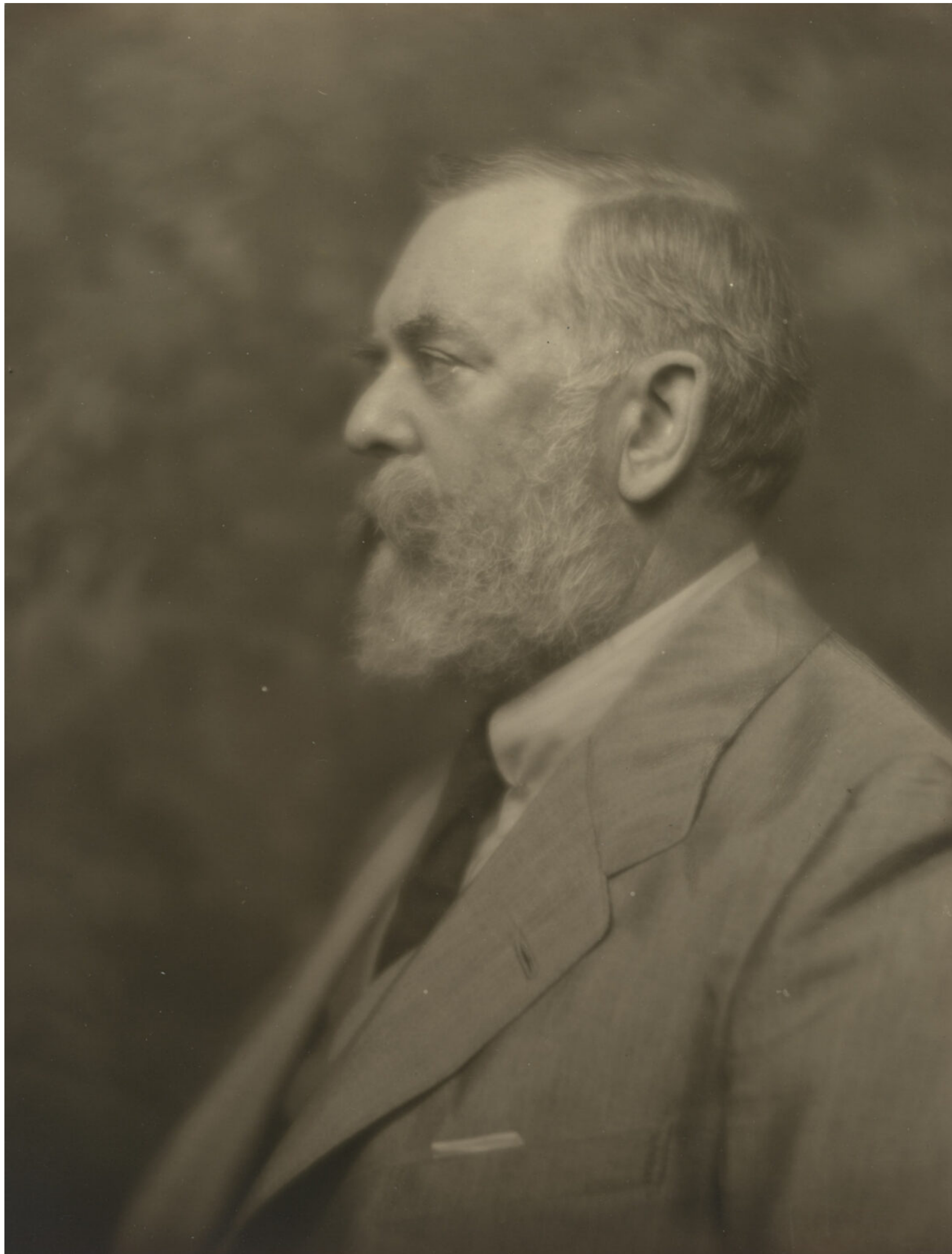


GAUCHE : Edward Burtynsky, *Homesteads #32, West of Merritt, British Columbia* (*Lots de colonisation n° 32, à l'ouest de Merritt, en Colombie-Britannique*), 1985, épreuve chromogène, 45,6 x 55,7 cm. DROITE : Edward Burtynsky, *Inco, Abandoned Mine Shaft, Crean Hill Mine, Sudbury, Ontario* (*Inco, puits de mine abandonné à la mine Crean Hill, Sudbury, Ontario*), 1984, imprimée en 1992, épreuve à développement chromogène (Ektacolor), 76,1 x 101,4 cm; (image) 68,1 x 86,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Si d'autres photographes nord-américains, tels Robert Adams (né en 1937) et Lewis Baltz (1945-2014), adoptent une approche détachée du paysage en réfléchissant à l'impact de la culture industrielle dans leur travail, Burtynsky met l'accent sur l'esthétique et accroche le regard par ses scènes saisissantes de paysages endommagés. Au milieu des années 1980, il photographie des mines abandonnées, produisant des images grand format richement colorées et très détaillées, comme en témoigne *Inco-Abandoned Mine Shaft Crean Hill Mine, Sudbury, Ontario* (*Inco, puits de mine abandonné à la mine Crean Hill, Sudbury, Ontario*), 1984.

Au cours des dernières décennies, dans le cadre de sa collaboration au projet Anthropocène, Burtynsky ne cesse de développer son œuvre produisant des scènes visuellement fascinantes d'un environnement ravagé par les pratiques néfastes de la culture industrielle, manifestes notamment dans les résidus miniers, les carrières de marbre et les champs pétrolifères. Burtynsky acquiert une renommée internationale et reçoit de nombreux prix, dont le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques.

Sidney Carter (1880, Toronto, Ontario – 1956, Montréal, Québec)



John Singer Sargent, 1920
Épreuve à la gélatine argentique, 21,6 x 16,5 cm
Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

Ce portrait de John Singer Sargent (1856-1925), réalisé par Sidney Carter (1880-1956) dans de doux tons sépia, capture de profil le peintre célèbre pour ses portraits audacieux et colorés. L'hommage de Carter à Sargent est pertinent puisqu'il s'inscrit dans le mouvement pictorialiste, qui cherche à faire reconnaître la photographie comme une forme d'art. À la fois photographe et organisateur d'expositions, Carter tente de lier l'art et la photographie du Canada avec les mouvements internationaux portés par des personnalités marquantes. Cette photographie, exposée au Salon de Londres en 1921 et publiée dans *Vanity Fair* en 1924, marque un point tournant dans la carrière de Carter.





GAUCHE : Sidney Carter, *Phryné*, 1914, photographie, 21 x 16 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Sidney Carter, *The Sisters* (*Les sœurs*), v.1906, photographie, 26,5 x 21,2 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Né à Toronto, Carter débute sa carrière au sein du Toronto Camera Club et fait figure de premier membre canadien (1902) du groupe Photo-Secession de New York, fondé par Alfred Stieglitz (1864-1946)[1]. Carter et Stieglitz se consacrent tous deux à développer un public pour l'art photographique en exposant et en vendant des œuvres pictorialistes; les deux artistes correspondront pendant de nombreuses années[2]. Comme Stieglitz et d'autres pictorialistes, Carter privilégie la platinotypie, ou procédé au platine, en raison de ses qualités esthétiques qui permettent d'obtenir une plus grande gamme de tons, comme en témoigne *Phryné*, 1914.

En 1906, avec l'aide financière d'un collègue pictorialiste, Harold Mortimer-Lamb (1872-1970), ingénieur minier et critique d'art, Carter ouvre un studio de portrait et plus tard une galerie d'art à Montréal. L'année suivante, il organise une exposition internationale de photographies dans les galeries de la Art Association of Montreal, pour promouvoir le pictorialisme ainsi que son propre travail. Cependant, son partenariat avec Mortimer-Lamb est de courte durée et Carter se voit contraint d'accepter un emploi de bureau au Chemin de fer Canadien Pacifique, puis, en 1909, de travailler dans une importante galerie d'art de Montréal, William Scott & Sons.

En 1910, la Buffalo Fine Arts Academy, qui deviendra plus tard la Albright-Knox Art Gallery, présente deux portraits de Carter dans le cadre d'une grande exposition internationale de photographie d'art à laquelle participent des photographes d'Europe et d'Amérique du Nord[3]. À cette époque, Carter est connu pour des photographies comme *The Sisters* (*Les sœurs*), v.1906, et il continuera d'explorer le portrait pictorialiste. Au cours des années qui suivent, Carter ouvre une autre galerie et demeure actif sur la scène artistique montréalaise, bien qu'il n'expose que de façon sporadique.

Lynne Cohen (1944, Racine, Wisconsin – 2014, Montréal, Québec)



***Government Employment Office, Ottawa, Ontario* (*Bureau d'emploi du gouvernement, Ottawa, Ontario*), 1977**
Épreuve à la gélatine argentique, 38 x 38 cm; (image) 19,5 x 24,4 cm
Collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Au cours de sa carrière artistique, Lynne Cohen (1944-2014) acquiert une réputation internationale pour ses photographies noir et blanc saisissantes d'espaces intérieurs dépouillés de toute présence humaine. Exemple frappant de cette approche, *Government Employment Office, Ottawa, Ontario* (*Bureau d'emploi du gouvernement, Ottawa, Ontario*), 1977, campe son sujet tel un décor de théâtre minimaliste. Cette œuvre fait partie de l'un des plus importants projets de Cohen, une série intitulée Occupied Territory (Territoire occupé), à laquelle elle travaille de 1973 à 1989 environ. Avec une précision clinique et un éclairage rasant, elle photographie des salons, des piscines et des intérieurs rarement dévoilés, comme des laboratoires et des bureaux, invitant le public à regarder ces espaces d'un œil nouveau et à réfléchir à la façon dont ils nous façonnent.

Originaire du Wisconsin, Cohen passe une année à la Slade School of Art de Londres et obtient une maîtrise en beaux-arts de la Eastern Michigan University. Elle pratique principalement la sculpture et la gravure avant de se tourner vers la photographie en 1971. Un an après son arrivée au Canada, Cohen commence à enseigner la photographie à l'Université d'Ottawa, poste qu'elle occupe de 1974 à 2005.





GAUCHE : Lynne Cohen, *"Hair Haven" Beauty Salon, Watertown, New York* (*Salon de beauté « Hair Haven », Watertown, New York*), 1974, épreuve à la gélatine argentique, 35,3 x 43 cm; (image) 19,1 x 24,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Lynne Cohen, *Living Room, Racine, Wisconsin* (*Un salon, Racine, Wisconsin*), 1971-1972, épreuve à la gélatine argentique, 11,8 x 16,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

La série Occupied Territory (Territoire occupé) est publiée sous forme de monographie en 1987, par la revue de photographie new-yorkaise *Aperture*, accompagnée d'une préface du musicien David Byrne, membre fondateur du groupe rock Talking Heads, et d'un essai qui analyse l'humour subtil des photographies de Cohen[1]. Bien que son étude concertée des espaces reste cohérente tout au long de sa carrière, la praticienne embrasse plus tard le travail en couleurs en même temps qu'elle augmente la taille de ses photographies, en se concentrant davantage sur les sujets des installations militaires, des spas et des espaces éducatifs[2].

Carole Condé (née en 1940, Hamilton, Ontario) **et Karl Beveridge** (né en 1945, Ottawa, Ontario)



***Art is Political* (*L'art est politique*), 1975**
Série de neuf photographies noir et blanc
© Carole Conde et Karl Beveridge/CARCC Ottawa 2023

Dans un des panneaux d'une série de photos noir et blanc saisies par Carole Condé (née en 1940) et Karl Beveridge (né en 1945), on aperçoit un homme et une femme qui s'abandonnent à la danse sous un éclairage théâtral. Ce n'est que lorsque ce panneau est présenté dans le contexte des huit autres de la série que l'on se rend compte que la bande blanche, au-dessus du corps de l'homme, est la lettre I et que l'ensemble des panneaux forment les mots « Art is Political [L'art est politique] », résumant bien l'œuvre de Condé et Beveridge. Les deux artistes, qui travaillent ensemble depuis 1969, jouent un rôle central dans le développement de la photographie socialement engagée au Canada.

Originaires de l'Ontario, Condé et Beveridge vivent à New York de 1969 à 1977 et s'engagent dans l'activisme politique ainsi que dans le mouvement d'art conceptuel alors naissant. La rencontre de ces intérêts politique et artistique conduit les artistes à les fusionner de manière inattendue dans leur pratique[1]. Leur exposition collective au Musée des beaux-arts de l'Ontario, *It's Still Privileged Art* (Cela demeure de l'art privilégié), 1976, critique la structure commerciale et idéologique du monde de l'art dominant, en documentant son impact sur leurs vies dans une série de bannières et de sérigraphies, ainsi que dans un livre composé de bandes dessinées.

Les deux artistes s'installent à Toronto en 1977 et travaillent en tandem depuis. Leur processus de collaboration s'étend aux démarches avec les syndicats et les groupes communautaires pour créer des images soigneusement mises en scène qui explorent des questions reliées au monde du travail, à l'inégalité des genres, à l'impérialisme, à la justice sociale et, plus récemment, aux crises environnementales. Pour créer leurs œuvres, le duo mène des entretiens d'histoire orale avec des membres de la communauté, explorent des archives et utilisent les souvenirs et les détails historiques découverts pour reconstituer des scénarios pour l'appareil photo[2]. Par exemple pour l'œuvre *Oshawa, A History*

of Local 222, United Steel Workers of Canada (*Oshawa, une histoire de la section locale 222, syndicat des Métallos du Canada*), 1982-1984, Condé et Beveridge visualisent des moments oubliés de l'histoire du travail des femmes à l'usine de General Motors.



Carole Condé et Karl Beveridge, *Oshawa, A History of Local 222, United Auto Workers, CLC [Part II] 1938–1945* (*Oshawa, une histoire de la section locale 222, syndicat des travailleurs automobiles, CLC [Partie II] 1938-1945*), détail, 1982-1983, épreuve au colorant azoïque (Cibachrome), 39,8 x 50,4 cm, collections variées. © Carole Conde et Karl Beveridge/CARCC Ottawa 2023.

Bien que les deux artistes recourent aujourd'hui à des outils numériques, leurs premiers travaux exploitent le potentiel politique de la photographie de studio. Des comédien·nes se rendaient à leur studio, au dernier étage de leur maison de Toronto, pour une collaboration visant à composer des tableaux vivants élaborés, avec des décors construits, des costumes et d'autres détails historiques. Les photographies à grande échelle qui en résultent sont souvent accompagnées d'un texte intégré à l'image ou disposé sur des panneaux, pour en étoffer le contexte – ici, le texte raconte l'histoire des femmes représentées et l'impact de leur militantisme syndical sur leur vie domestique et professionnelle[3].

Condé et Beveridge ont également joué un rôle déterminant dans la création et le maintien de centres d'artistes autogérés, tels que le Workers Arts and Heritage Centre à Hamilton, en Ontario, et ont collaboré avec les syndicats d'artistes pour garantir les droits d'auteur et la rémunération des artistes au Canada.

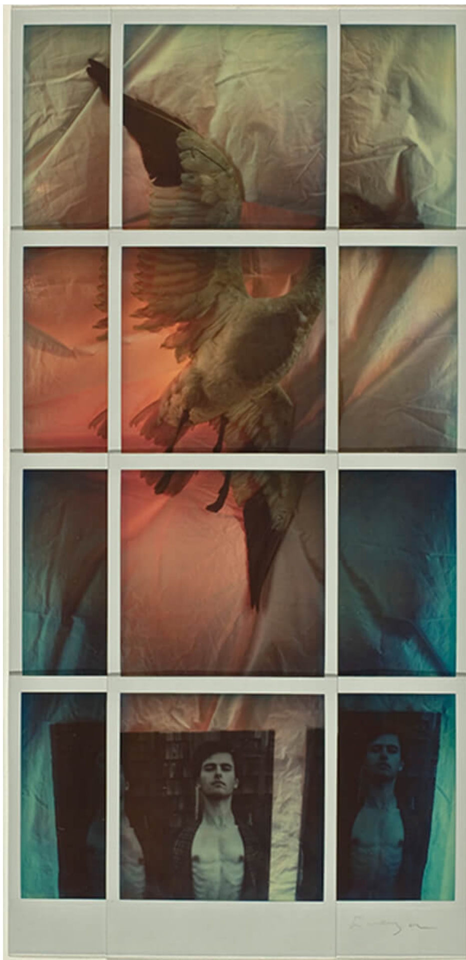
Evergon (né en 1946, Niagara Falls, Ontario)



Broken Egg Collection (*Collection d'œufs cassés*), 1979
Épreuve électrostatique recouverte d'une épreuve électrostatique translucide, 35,6 x 21,7 cm
Collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

L'artiste montréalais Evergon (né « Albert Lunt » et, au fil des années, connu également sous les noms Celluloso Evergonni, Eve R. Gonzales, Egon Brut) explore la culture gaie, la sexualité et le corps dans son art. Dans *Broken Egg Collection* (*Collection d'œufs cassés*), il crée un autoportrait renversé, niché sous la photographie d'un ancien amant à la poitrine nue. Les deux images sont collées de sorte qu'elles semblent liées par le tissu blanc qui coule d'une image à l'autre. Evergon entoure les deux figures en noir et blanc de fragments d'images photocopiées pour évoquer, plutôt qu'expliquer, les souvenirs de la relation[1]. Cette œuvre est représentative du travail du photographe, qui constitue un incontournable dans l'histoire de l'art queer au Canada.

Evergon grandit à Niagara Falls et c'est pendant ses études au Rochester Institute of Technology qu'il apprend la photographie à l'aide d'un vieil appareil[2]. Tout au long de sa carrière, il expérimente diverses techniques et technologies, impliquant le plus souvent la main de l'artiste, notamment le cyanotype, la gomme bichromatée, les photocollages, les hologrammes et la xérographie, afin de créer des archives historiques et un langage visuel queer. Il est célèbre pour les qualités pratiques et techniques de son approche artistique.





GAUCHE : Evergon, *Duck over Pierre* (*Pierre et le canard*), 1982, douze épreuves couleur instantanées (Polaroïd SX-70), 55,8 x 40,6 cm; (image) 36,5 x 17,8 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Evergon, *Le Pantin*, 1985, épreuve couleur instantanée (Polaroïd), 244,1 x 113,1 cm; (image) 241,3 x 110,5 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Dans les années 1980, Evergon se tourne vers le Polaroïd pour sa flexibilité et ses tirages instantanés, souvent rassemblés sous forme de grille fragmentée d'une même scène, comme dans *Duck over Pierre* (*Pierre et le canard*), 1982. Plus tard, il se fait connaître pour ses tirages à grande échelle qui reconstituent des peintures d'histoire dramatiques et auxquels il greffe son autoportrait. Dans *Le Pantin*, 1985, on voit Evergon qui actionne les fils de la marionnette. Ces œuvres murales font également appel à la technologie Polaroïd, mais elles nécessitent l'utilisation d'un appareil photo spécialisé pour le grand format dont l'entretien doit être effectué par le fabricant, à Boston. Certaines des luxuriantes photographies théâtrales en couleurs d'Evergon, comme *Re-enactment of "Goya's Flight of the Witches" ca. 1797-98* (*Reconstitution du « Vol des sorcières » de Goya, v.1797-1798*), 1986, font référence à des peintures spécifiques, tandis que d'autres reprennent des

thèmes et caractéristiques de l'œuvre de personnages comme le peintre baroque Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), dit le Caravage.

L'œuvre d'Evergon est largement exposée au Canada et à l'étranger, avec le soutien notamment de la Polaroid Corporation, du Conseil des arts du Canada et de la Fondation Cartier pour l'art contemporain. Il enseigne la photographie à l'Université d'Ottawa puis, de 1999 à 2015, à l'Université Concordia, où il est maintenant professeur émérite.



Evergon, *Re-enactment of Goya's Flight of the Witches, ca 1797–98* (*Reconstitution du « Vol des sorcières » de Goya, v.1797-1798*), 1986, épreuves couleur instantanées (Polaroïd) sur papier, (a, panneau) 244 x 108,5 cm; (b, panneau) 244 x 108,5 cm; (c, panneau) 244 x 108,5 cm; (d, panneau) 201,9 x 103,3 cm, Musée des beaux-arts de Winnipeg.

Rosemary Gilliat Eaton (1919, Hove, Angleterre – 2004, Cole Harbour, Nouvelle-Écosse)



Inuit Children Playing 'Leap frog,' Qikiqtaaluk Region, Nunavut (*Enfants inuits jouant à saute-mouton, région de Qikiqtaaluk, Nunavut*), v.1962
Cole Harbour Rural Heritage Society

Parmi les milliers de photographies prises par Rosemary Gilliat Eaton (1919-2004) alors qu'elle était photojournaliste, cette image de garçons inuits jouant à saute-mouton revêt une importance particulière depuis quelques années grâce au travail de l'auteur et commissaire nîpisîhkopâwiyiniw (Cri-des-Saules) Paul Seesequasis. La mère de ce dernier a témoigné devant la Commission de vérité et de réconciliation, puis elle l'a encouragé à chercher des photographies représentant la force des communautés autochtones et les joies de leur vie au quotidien. Dans le cadre de cette recherche, Seesequasis découvre la photographie de Gilliat Eaton figurant des enfants jouant à saute-mouton, et il est alors particulièrement frappé par la façon dont le point de vue de la composition, bas et rapproché, capte bien le sentiment de légèreté du garçon et son plaisir à faire des acrobaties. L'appréciation de Seesequasis pour « la lentille empreinte d'émotion » de Gilliat Eaton permet à son œuvre de figurer en bonne place dans une collection de photographies qu'il compile, expose et publie, attirant ainsi l'attention sur la carrière de la photographe et sur ses remarquables réalisations dans le domaine de la photographie documentaire du milieu du siècle dernier[1].

Élevée en grande partie sur la plantation de thé de sa famille au Sri Lanka, Gilliat Eaton fréquente un pensionnat en Suisse. Elle poursuit sa carrière de photographe professionnelle à Londres, où elle fait son apprentissage auprès du photographe britannique Bill Brandt (1904-1983) tout en étant pigiste pour des journaux et des éditeurs de livres. En 1952, elle immigre au Canada, seule, ce qui est inhabituel à l'époque pour une femme célibataire.





GAUCHE : Rosemary Gilliat Eaton, *Petaulassie with a child, and a woman at West Baffin Co-operative, Kinngait, Nunavut* (*Petaulassie avec un enfant et une femme à la West Baffin Co-operative, Kinngait, Nunavut*), v.1956-1960, négatif noir et blanc, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Rosemary Gilliat Eaton, *Inuk woman, Annie Jonas, carrying a baby, Joseph Jonas, on her back, Kuujjuaq, Quebec* (*Femme Inuk, Annie Jonas, portant un bébé, Joseph Jonas, sur son dos, Kuujjuaq, Québec*), vers juin-septembre 1960, diapositive couleur, 6 x 6 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Une fois installée à Ottawa, Gilliat Eaton cherche des contrats qui lui permettent de voyager et de documenter la diversité géographique et sociale du pays, avec un intérêt particulier pour le Nord[2]. Elle illustre des articles pour *Maclean's*, *Star Weekly* et *Canadian Geographic*, mais c'est le magazine *Beaver* (aujourd'hui *Canada's History*) et l'Office national du film qui financent la plupart de ses projets nordiques[3]. Elle prend de nombreuses photographies de personnes rencontrées dans le Nord, notamment des images d'artistes travaillant à Kinngait (Cape Dorset). La méthode de travail de Gilliat Eaton est posée; elle recrute ses sujets parmi les personnes qui, comme elle, souhaitent prendre le temps de tisser des liens de confiance et de réciprocité.

Bien qu'elle soit surtout connue pour son photojournalisme, Gilliat Eaton prend également des clichés remarquables lors d'un voyage de camping en voiture avec trois amies en 1954 et elle contribue aux efforts de conservation du parc de la Gatineau, au Québec, où elle passe ses fins de semaine pendant une décennie – *Close-up portrait of a chickadee taking a sunflower seed from*

Dorothy Stotesbury's mouth. Shilly Shally Lodge, Gatineau Park (*Portrait en gros plan d'une mésange qui prend une graine de tournesol dans la bouche de Dorothy Stotesbury. Lodge Shilly Shally, parc de la Gatineau*), v.1958, est une image étonnante prise dans la région[4]. En 1965, Gilliat Eaton délaisse la pige lorsqu'elle s'installe en Nouvelle-Écosse. À Cole Harbour, elle s'investit pleinement dans les efforts visant à protéger les marais salés et les terres agricoles de la région; elle entreprend des recherches pour écrire sur l'environnement local, et elle photographie les albums des familles locales afin de constituer un dossier historique sur la communauté.





GAUCHE : *Three young women wearing knitted sweaters seated on a bench in the snow. Rosemary Gilliat Eaton in the middle. Shilly Shally Lodge, Gatineau Park* (*Trois jeunes femmes portant des gilets en tricot, assises sur un banc dans la neige. Rosemary Gilliat Eaton au centre. Shilly Shally Lodge, parc de la Gatineau*), 1965, photographie non attribuée, diapositive couleur, 35 mm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Rosemary Gilliat Eaton, *Close-up portrait of a chickadee taking a sunflower seed from Dorothy Stotesbury's mouth. Shilly Shally Lodge, Gatineau Park* (*Portrait en gros plan d'une mésange qui prend une graine de tournesol dans la bouche de Dorothy Stotesbury. Shilly Shally Lodge, parc de la Gatineau*), v.1958, diapositive couleur, 35 mm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

William Arthur Scott Goss (1881, London, Ontario – 1940, Toronto, Ontario)



***Bloor Street Viaduct, Deck, looking west* (*Viaduc de la rue Bloor, tablier, vue vers l'ouest*),**
18 juillet 1917
Épreuve à la gélatine argentique, 13 x 18 cm
Archives de la Ville de Toronto

Arthur Goss (1881-1940) est surtout connu pour avoir été le premier photographe officiel de la ville de Toronto. Sa représentation de la construction du viaduc de la rue Bloor, une réalisation politique et technique qui relie le côté est de la vallée du Don au centre-ville, cadre habilement le pont monumental en béton et en acier qui allait devenir un symbole de la modernisation de la ville. En produisant des photographies qui servent de documentation, à la fois pour cerner les problèmes perçus et les améliorations censées y remédier, il participe à la réforme libérale de Toronto au vingtième siècle. Actif professionnellement jusqu'à son décès survenu en 1940, Goss a contribué de façon importante à l'utilisation bureaucratique de la photographie au Canada[1].

En 1883, Goss et sa famille quittent London pour s'installer à Toronto. Jusqu'en 1911, il travaille au bureau de l'ingénieur municipal, date à laquelle il est promu au poste nouvellement créé de photographe municipal. À ce titre, Goss

photographie de nombreux aspects de Toronto pour divers services municipaux. Pour le service des travaux publics, il photographie les infrastructures, notamment l'amélioration des routes et la suppression des passages à niveau pour les chemins de fer, ainsi que les nouveaux camions motorisés servant à l'entretien des routes, comme en témoigne l'image *Gasoline Motor Flusher* (*Arroseuse de rues munie d'un moteur à essence*), 1922. Pour le département de la santé, il assiste le Dr Charles Hastings, médecin hygiéniste, dans son enquête sur l'entassement des populations et les conditions de vie insalubres, et des images telles que *Rear, 81 Elizabeth Street* (*Arrière, 81 Elizabeth Street*), 1913, aident le Dr Hastings à obtenir le soutien du public et des politiciens locaux pour une intervention du gouvernement. Il documente également des initiatives en santé et en éducation, telles que les services d'infirmières à domicile et les cliniques pour bébés en santé, comme on peut le voir dans *Woman's Dispensary, 18 Seaton Street—Baby Clinic* (*Dispensaire pour femmes et enfants, 18 rue Seaton – clinique pour bébés*), 1914.





GAUCHE : Arthur Goss, *Gasoline Motor Flusher* (*Arroseuse de rues munie d'un moteur à essence*), 1922, épreuve à la gélatine argentique, 13 x 18 cm, Archives de la Ville de Toronto. DROITE : Arthur Goss, *Woman's Dispensary, 18 Seaton Street—Baby Clinic* (*Dispensaire pour femmes et enfants, 18 rue Seaton – clinique pour bébés*), 16 septembre 1914, épreuve à la gélatine argentique, 13 x 18 cm, Archives de la Ville de Toronto.

Les photographies de Goss servent souvent à documenter des rapports gouvernementaux, et certaines sont publiées dans la presse. D'autres sont conservées à l'interne pour identifier des problèmes et suivre les progrès réalisés, ou encore pour rendre compte de nouvelles méthodes d'exécution du travail d'un service. Photographe compétent et prolifique, Goss contribue à faire de la photographie une ressource essentielle dans les opérations gouvernementales.

Il contribue également à la photographie artistique par sa participation au mouvement pictorialiste canadien. En 1902, il expose ses photographies artistiques et remporte plusieurs prix. Il est un admirateur d'Alfred Stieglitz (1864-1946), le célèbre fondateur de la Photo-Secession de New York et figure clé du modernisme américain. Goss explore les sujets pictorialistes habituels, tels que les portraits, les scènes de genre et les paysages, et il expérimente les effets caractéristiques de la mise au point adoucie dans des œuvres telles que *Child and Nurse* (*L'enfant et la nurse*), 1906.

En 1919-1920, Goss s'emploie également à créer un réseau de photographes d'art à travers le pays en organisant des expositions de photographie pictorialiste à Toronto; il contribue à la communauté artistique locale en étant membre du Toronto Camera Club et du Arts and Letters Club. Son souhait était que les photographes canadien·nes suivent l'exemple des peintres du Groupe des Sept et définissent un style photographique typiquement canadien. La caractère hautement ambitieux de Goss, dont il témoigne dans sa défense du pictorialisme au Canada ainsi que dans son exploration diversifiée de la photographie, le distingue de nombre de ses contemporain·es[2].

Angela Grauerholz (née en 1952, Hambourg, Allemagne)



***Crowd* (*Foule*), 1988**
Épreuve au colorant azoïque, 122 x 162,5 cm
Musée d'art contemporain de Montréal

Angela Grauerholz (née en 1952) crée des œuvres qui invitent la personne qui regarde à spéculer. Dans *Crowd* (*Foule*), un groupe d'individus se tient debout, certains ont les mains dans les poches, beaucoup ont le dos tourné, quelques-uns sont en mouvement. Plutôt que de montrer ce que font les personnes et où elles se trouvent, sa photographie suscite des questions sur l'expérience subjective, l'inconscient et la mémoire. Grauerholz est connue pour son exploration habile d'éléments formels, tels que la mise au point et le cadrage, pour évoquer le passage du temps et la nature énigmatique de la mémoire.

D'origine allemande, Grauerholz est établie à Montréal depuis 1976. Graphiste et artiste, elle contribue, en 1980, à la fondation d'Artexte, un centre d'information sur les arts visuels canadiens contemporains. En 1984 et 1985, poussée par son intérêt pour la participation des femmes aux arts au Canada, Grauerholz réalise un portfolio représentant seize femmes, dont l'historienne de l'art et conservatrice Jean Blodgett, et la productrice et réalisatrice de films Monica Haim. Ces portraits intimes montrent les femmes regardant au loin ou plongées dans un moment de réflexion. Le point de vue en gros plan et la résolution floutée des compositions donnent une impression des sujets, qui ne

sont pas incarnés dans les poses conventionnelles des portraits plus formels[1]. Ces photographies sont le fruit d'interactions personnelles entre les sujets et la photographe; elles donnent un aperçu de quelques-unes des femmes réfléchies et talentueuses qui ont transformé les arts à cette époque.





GAUCHE : Angela Grauerholz, *Monica Haim*, 1984, imprimée en 1990, épreuve à la gélatine argentique, 144,3 x 102 cm; (image) 91 x 90,5 cm approx., Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Angela Grauerholz, *Jean Blodgett*, 1984, imprimée en 1990, épreuve à la gélatine argentique, 144,3 x 102 cm; (image) 91 x 90,5 cm approx., Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Dans son travail de la fin des années 1980, Grauerholz explore l'expérience inconsciente et le temps en photographiant des personnes, et des espaces d'attente, comme en témoignent des œuvres telles que *Sofa*, 1988, et *Harrison*, 1989, montrant des personnes sur le quai d'une gare[2]. Grauerholz a souvent préféré créer une série d'images plutôt qu'une seule photographie, ce qui l'amène à exploiter le format sériel pour explorer les collections et les archives dans sa pratique des années 1990 et 2000. Elle est récompensée du Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques en 2014, ainsi que du Prix de photographie Banque Scotia en 2015. Grauerholz est professeure émérite à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), où elle a enseigné le design et la photographie de 1988 à 2017.





GAUCHE : Angela Grauerholz, *Sofa*, 1988, épreuve au colorant azoïque, 122 x 162,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. DROITE : Angela Grauerholz, *Harrison*, 1989, épreuve Cibachrome, 124,4 x 167,6 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Mattie Gunterman (née Ida Madeline Warner, 1872, La Crosse, Wisconsin – 1945, Beaton, Colombie-Britannique)



Women in rafters and man with brooms **(*Femmes dans les combles et homme avec des balais*), 1902**
Bibliothèque publique de Vancouver

Women in Rafters and Man with Brooms (*Femmes dans les combles et homme avec des balais*) de Mattie Gunterman (1872-1945) suggère un travail domestique qui a mal tourné et présente un portrait inhabituel et humoristique de la vie des premiers colons dans l'Ouest. Née Ida Madeline Warner, Mattie Gunterman apprend d'abord la photographie auprès de son oncle dans son studio de la petite ville forestière de La Crosse, dans le Wisconsin. Adolescente, elle part pour Seattle, où elle déniche un emploi en entretien ménager et rencontre son mari, Will Gunterman, un fabricant de chandelles issu d'une famille ouvrière nombreuse. En 1897, munie d'une simple boîte photographique, elle commence à prendre des photos ludiques, souvent des mises en scène, de sa famille, de ses voyages et de sa vie quotidienne[1]. L'année suivante, les Gunterman partent à pied pour la région de Kootenay, en Colombie-Britannique, où ils s'installent définitivement, travaillant comme cuisiniers dans des camps miniers et élevant leur jeune fils. La photographe

semble avoir emporté son appareil partout où elle allait, offrant une chronique enthousiaste et inhabituelle de la vie des colons et des camps.

Peu de temps après son arrivée au Canada, Gunterman remplace son appareil photo par un nouveau modèle Kodak 4 x 5 qui peut prendre des clichés sur des plaques de verre ou des films celluloïd, qu'elle développe dans une chambre noire improvisée dans sa petite maison. Environ la moitié des photographies de Gunterman à subsister aujourd'hui sont des autoportraits, comme *Mattie Gunterman Posed by a Tree Stump* (*Mattie Gunterman pose près d'une souche d'arbre*), 1899, ou la représentent, comme *Mattie on a Hot Stove* (*Mattie sur le poêle chaud*), 1902, et ont été réalisées à l'aide d'un câble de déclenchement de sa fabrication, actionné par le pied[2].




GAUCHE : Mattie Gunterman, *Mattie on hot stove* (*Mattie sur le poêle chaud*), 1902, Bibliothèque publique de Vancouver. DROITE : Mattie Gunterman, *Mattie Gunterman posed by a tree stump* (*Mattie Gunterman pose près d'une souche d'arbre*), 1899, Bibliothèque publique de Vancouver.

Les images romantiques des paysages de l'Ouest créées par plusieurs autres photographes à cette époque sont rares dans le registre unique de Gunterman. Un incendie dans sa maison détruit un grand nombre de ses photographies, mais les trois cents négatifs sur plaque de verre stockés dans la remise de la chambre noire y échappent et seront conservés dans le grenier de son fils jusqu'en 1961. Lorsque la construction d'un nouveau barrage menace d'inonder des dizaines de petites villes minières, un archiviste voyage depuis Vancouver dans l'espoir de sauver les documents historiques restants et la communauté le dirige vers le grenier de Gunterman[3]. C'est ainsi que la collection Mattie Gunterman est sauvée et se trouve maintenant à la Bibliothèque publique de Vancouver[4].

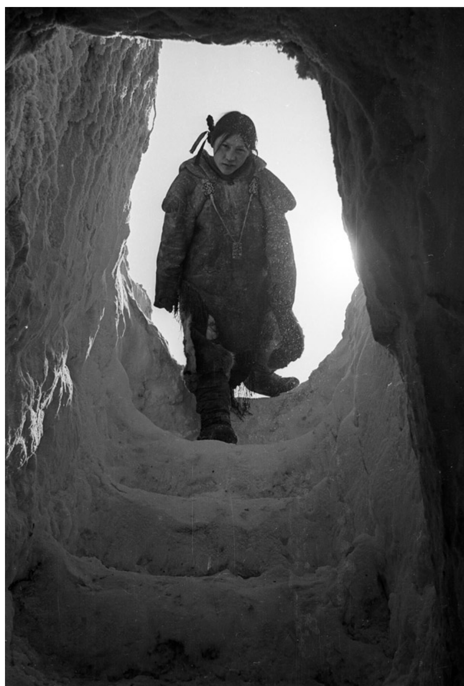
Richard Harrington (1911, Hambourg, Allemagne – 2005, Toronto, Ontario)

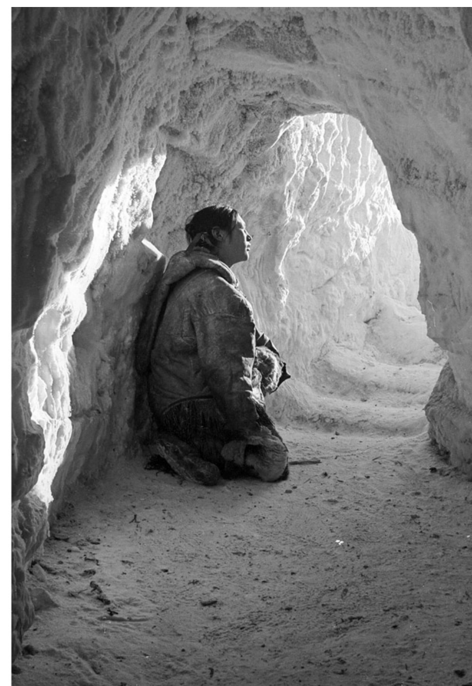


Padluk with one of her four children at Pipkaknak's camp southwest of Padlei, N.W.T. (*Padluk avec un de ses quatre enfants au camp de Pipkaknak au sud-ouest de Padlei, T.N.-O.*), vers février 1950, épreuve à la gélatine argentique, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa

Le photographe Richard Harrington (1911-2005) est surtout connu pour son travail dans l'Arctique canadien, notamment pour la série prise dans l'ancienne communauté de Padlei, dans la région de Kivalliq, au Nunavut, dont *Padluk with one of her four children at Pipkaknak's camp southwest of Padlei, N.W.T.* (*Padluk avec un de ses quatre enfants au camp de Pipkaknak au sud-ouest de Padlei, T.N.-O.*) est l'une de ses photographies les plus célèbres. Cette image poignante d'une mère et d'un enfant inuit nez à nez est l'une des trois images de Padlei que le conservateur du MoMA, Edward Steichen (1879-1973), a choisies pour son exposition itinérante emblématique, *The Family of Man/La grande famille des hommes*, 1955[1]. La carrière d'Harrington se poursuit dans le monde entier, mais ses photos d'Inuit·es sont celles qui attirent le plus d'attention.

Harrington quitte l'Allemagne pour Toronto alors qu'il est encore adolescent. Il travaille comme technicien en radiologie avant de se tourner vers la photographie indépendante pour réaliser des missions qui suivent des Canadiens et Canadiennes à l'étranger et partout au pays. En 1950, il est en mission pour le magazine *LIFE* lorsqu'il apprend que la communauté de Padlei meurt de faim depuis qu'un changement dans la migration des caribous la prive de sa principale source de nourriture. Deux ans plus tard, Harrington publie un récit illustré de ses voyages en Arctique dans différentes communautés. Pour bien faire connaître la situation qu'il a observée, il photographie ses sujets de près pour révéler leur faim et leur souffrance. La publication fait l'objet d'une critique élogieuse dans le *New York Times*; cependant, les photographies ont vraisemblablement plus de succès en tant qu'images esthétiques et affectives qu'en tant qu'outils politiques[2].





GAUCHE : Richard Harrington, *Helen Konek*, v.1949-1950, photographie, négatif noir et blanc, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Richard Harrington, *Helen Konek*, v.1949-1950, photographie, négatif noir et blanc, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Harrington reçoit l'Ordre du Canada pour son travail en 2001, l'année même où ses photographies du Nord trouvent une nouvelle vie dans le cadre d'une initiative de Bibliothèque et Archives Canada intitulée Un visage, un nom. Le projet est lancé avec 500 photographies d'Harrington prises dans les communautés d'Igloolik (Iglulik), de Kugluktuk (anciennement Coppermine), de Taloyoak (anciennement Spence Bay) et de Padlei. Grâce à la numérisation des photographies, des jeunes et des sages de la communauté inuite ont pu observer les images et ont réussi à identifier les trois quarts des sujets d'Harrington[3].

En 2019, le journaliste inuit Jordan Konek publie la photographie d'Harrington représentant la grand-mère de Konek à l'âge de dix-sept ans, descendant les escaliers abrupts de l'igloo familial près d'Arviat. L'image dramatiquement rétroéclairée devient rapidement virale, suscitant une série d'articles et d'entrevues. Comme Paul Seesequasis l'avait fait avec son projet d'archives photographiques à partir de 2017, Konek voulait partager des images historiques qui témoignent de la force, de la joie et de la présence historique du peuple inuit. Bien que la grand-mère de Konek ait été heureuse que l'image ait trouvé un écho, elle s'est aussi souvenue de l'attitude d'Harrington : « [il] me suivait partout où j'allais… partout où j'allais, il était juste là » à prendre des photos[4].

Studio Hayashi (1911-1935, Cumberland, Colombie-Britannique)



Kiyoshi Shirimoto and his dog (*Kiyoshi Shirimoto et son chien*), date inconnue
Impression numérique et numérisation à partir d'un négatif sur plaque de verre
Cumberland Museum and Archives

Dans ce portrait réalisé par le studio Hayashi (1911-1935), le jeune Kiyoshi Shirimoto, très élégant, est confortablement assis dans son fauteuil en osier, serein, son chien près de lui. C'est là un exemple représentatif du travail d'un studio qui s'adresse à une clientèle principalement canado-japonaise, qui se présente généralement en tenue occidentale pour des portraits élégants et techniquement accomplis qu'elle peut envoyer à sa famille au Japon et conserver comme souvenirs de famille. Les archives du studio offrent un rare aperçu de l'une des premières communautés canadiennes japonaises, mais aussi des communautés chinoises et noires vivant à Cumberland, sur l'île de Vancouver. Elles mettent aussi en lumière l'industrie minière et la vie quotidienne sur la côte de la Colombie-Britannique.

Senjiro Hayashi (1880-1935) est un photographe d'origine japonaise qui immigre au Canada en 1903. Il fait son apprentissage auprès de Shuzo Fujiwara, à Vancouver, avant de s'installer à Cumberland, où il rejoint plus d'une centaine de mineurs japonais et leurs familles, qui y sont déjà établis depuis le début des années 1890[1]. En 1912, Senjiro Hayashi ouvre son studio à Cumberland[2]. Un autre photographe, aujourd'hui connu uniquement sous le nom de Kitamura, prend la relève en 1919 puis Tokitaro Matsubushi, l'apprenti de Hayashi, gère l'entreprise de 1923 à 1942.





GAUCHE : Studio Hayashi, *Japanese woman holding deer head* (*Femme japonaise tenant une tête de cerf*), avant 1929, impression numérique et numérisation à partir d'un négatif sur plaque de verre, Cumberland Museum and Archives. DROITE : Studio Hayashi/Matsubishi/Kitamura, *Memorial Service for Japanese Canadian Servicemen Killed in World War I* (*Service commémoratif pour les soldats canadiens d'origine japonaise tués pendant la Première Guerre mondiale*), date inconnue, impression numérique et numérisation à partir d'un négatif sur plaque de verre, Cumberland Museum and Archives.

Outre les portraits, le studio offre des services photographiques à l'extérieur du site à des touristes et aussi à la population de Cumberland qui ne fait pas partie de la communauté japonaise. Il ferme temporairement dans les années 1930 avant de recevoir une commande du gouvernement pour produire des photographies d'identité pour les membres de la communauté canadienne japonaise locale pendant la Seconde Guerre mondiale. Le studio ferme définitivement ses portes peu avant l'internement des personnes canadiennes japonaises par le gouvernement en 1942[3]. À cette époque, le gouvernement force ces gens qu'il interne à abandonner presque tous leurs biens. Ces biens confisqués sont pour la plupart détruits, et lorsque les gens retrouvent leur liberté à la fin de la guerre, beaucoup sont poussés à s'installer plus à l'est au Canada. Toutefois, les remarquables archives du studio Hayashi ont été préservées par le Cumberland Museum and Archives.

Alexander Henderson (1831, Édimbourg, Écosse – 1913, Montréal, Québec)



***Spring inundation on Saint Lawrence River near Montreal, Quebec* (*Inondation printanière, fleuve Saint-Laurent près de Montréal, Québec*), v.1865**
Épreuve à l'albumine, 11,5 x 18,3 cm
Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa

Dans *Spring inundation on Saint Lawrence River near Montreal, Quebec* (*Inondation printanière, fleuve Saint-Laurent près de Montréal, Québec*), un rameur et ses passagers se reposent paisiblement dans une barque sur un plan d'eau lisse comme un miroir, cernés par les arbres qui se dressent dans le ciel et leurs reflets sur l'eau. Derrière eux, les remous de l'eau soulignent la quiétude du moment. Les paysages d'Alexander Henderson (1831-1913) comme celui-ci, par leur charme romantique et leur dynamisme visuel, figurent parmi les plus populaires et les plus admirés dans le Canada du dix-neuvième siècle.

Né en Écosse dans une riche famille de commerçants, Henderson passe une grande partie de sa jeunesse dans la propriété rurale familiale, fréquente de nombreuses écoles prestigieuses et suit une formation de comptable. On n'a retrouvé aucune trace de sa formation initiale en photographie, mais on sait toutefois que l'un de ses oncles était un peintre amateur et qu'un autre l'a envoyé visiter l'Exposition universelle de Londres en 1851, qui comprenait de nombreuses expositions de photographies[1]. En 1855, peu après son mariage, Henderson arrive à Montréal et semble avoir travaillé par intermittence comme marchand à commission tout en apprenant la photographie[2].

Au cours de ses premières années au Canada, Henderson se joint à plusieurs sociétés internationales d'échange de photographies, fait des expériences avec des négatifs sur papier et, en 1865, il publie un magnifique livre de photographies de paysages artistiques d'une grande qualité technique, intitulé *Views and Studies of Canadian Scenery*[3]. *Inondation printanière* est l'une des compositions qu'Henderson inclut dans cet ouvrage qui a reçu un très bon accueil du public. L'année suivante, il ouvre un studio de photographie, proposant d'abord des paysages et des portraits, mais rapidement, il délaisse cette dernière pratique.





GAUCHE : Alexander Henderson, *Quebec from Point Levy* (*Québec vu de la pointe de Lévy*), après 1865, épreuve à l'albumine argentique, 17,1 x 22,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Alexander Henderson, *Ice Cone, Montmorency Falls* (*Pain de sucre, chute Montmorency, Québec*), 1876, épreuve à l'albumine, 25,5 x 32,9 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

N'hésitant pas à se déplacer par tous les moyens nécessaires pour capter des images, Henderson explore les rivières du Québec en canot d'écorce ou sillonne les Maritimes sur le yacht de son ami, John Molson. Les banques de photographies qui en résultent sont vendues à des annonceurs et elles permettent à Henderson de fournir des images d'archives aux studios; les paysages distinctifs tels que *Quebec from Point Levy* (*Québec vu de la pointe de Lévy*), après 1865, et *Ice Cone, Montmorency Falls* (*Pain de sucre, chute Montmorency, Québec*), 1876, sont parmi les tirages les plus populaires. Il collabore souvent avec son ami William Notman (1826-1891), avec qui il participe à la création de la Art Association of Montreal en 1860. Henderson expose à plusieurs endroits au Canada et à l'étranger, et ses photographies sont récompensées de nombreux prix, ce qui consolide sa réputation[4]. Dans les années 1870 et 1880, il reçoit diverses commandes pour photographier la construction de ponts et de chemins de fer s'étendant de la côte est à la côte ouest, et conjointement, il réalise des vues de paysages.

Vers la fin de sa vie, Henderson accepte un poste pour mettre sur pied le service de photographie du Canadien Pacifique et il est le premier président du Montreal Camera Club en 1889. Cependant, il ne parle pas de ses activités photographiques dans les fréquentes lettres qu'il rédige de la fin des années 1890 jusqu'à sa mort[5]. Le fait qu'Henderson ait délaissé ce moyen d'expression a été mis en évidence par sa famille, qui n'a fait aucune mention de son travail de photographe dans sa notice nécrologique et qui a jeté sa collection de négatifs sur verre. Le Musée McCord de Montréal possède aujourd'hui une collection complète de l'œuvre d'Henderson et des collections importantes de ses tirages sont conservées dans des musées au Canada et à l'étranger, ce qui témoigne de la grande circulation de son œuvre dans les expositions et les collections privées de son vivant[6].

Ulrich (Fred) Herzog (1930, Bad Friedrichshall, Allemagne – 2019, Vancouver, Colombie-Britannique)



***Boys on Shed* (*Garçons sur un hangar*), 1962, imprimée en 2008**
Épreuve au jet d'encre, 71,1 x 96,6 cm; (image) 50,9 x 72,7 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Dans l'œuvre *Boys on a Shed* (*Garçons sur un hangar*), Ulrich Herzog, connu sous le nom de Fred Herzog (1930-2019), capte de manière saisissante une structure en bois condamnée sur laquelle sont juchés des enfants qui en ont fait leur terrain de jeu. Les photographies les plus célèbres d'Herzog sont des images en couleurs de Vancouver, prises dans les années 1950 et 1960. Il les a réalisées principalement le long d'un parcours qu'il empruntait au quotidien, un paysage urbain qui a ensuite été rasé pour faire place à la rutilante ville moderne. Bien que son œuvre soit peu connue avant les années 1990, il reçoit les éloges de la critique pour son utilisation inhabituelle de la couleur dans la photographie d'art au milieu du vingtième siècle, un jalon important de la discipline au Canada.

Né à Bad Friedrichshall, Herzog grandit en Allemagne où ses débuts sont marqués par la perte de ses parents et les ravages de la Seconde Guerre mondiale. Il immigre au Canada en 1952. Il est possible que ses expériences

traumatiques soient à l'origine d'un commentaire qu'il a fait des années plus tard et qu'il a ensuite rétracté, dans lequel il exprimait des doutes sur l'étendue de l'Holocauste[1].

Herzog hérite d'un oncle son intérêt pour la photographie ainsi qu'un appareil photo avant d'acheter lui-même son propre Kodak Retina, qu'il utilise avidement. Après avoir immigré au Canada, il vit temporairement à Toronto où il fait la rencontre d'un photographe médical avec qui il travaillera quelques temps. Herzog lit beaucoup de magazines de photographie et de livres d'artistes tout en gagnant sa vie sur des navires en partance de Vancouver, puis il trouve un poste de photographe médical en 1957[2]. Il prend la tête du département des communications biomédicales de l'Université de Colombie-Britannique en 1961[3]. Herzog occupe ce poste jusqu'à sa retraite, en 1990, et enseigne la photographie occasionnellement, mais ses photographies les plus importantes ne sont pas issues de son œuvre professionnelle.



Fred Herzog, *Black Man Pender* (*Homme noir, rue Pender*), 1958, épreuve à pigments de qualité archive, dimensions variables, Equinox Gallery, Vancouver.

Herzog compose des photographies cinématographiques de rues et de scènes urbaines animées, muni d'une pellicule diapositive couleur Kodachrome dans un appareil photo Leica, le plus souvent équipé d'un objectif grand angle. La lenteur du temps d'exposition lui permet de capter des détails poignants, souvent croustillants, de Vancouver et de sa population ouvrière, dans des images telles que *Black Man Pender* (*Homme noir, rue Pender*), 1958. Il s'agit d'une approche qu'il affine par sa rencontre avec le livre *The Americans* de Robert Frank (1959) et, plus tard, l'œuvre de Walker Evans (1903-1975).

Tout au long de sa carrière, Herzog participe à des expositions collectives et il est aussi reconnu pour ses photographies médicales. Il est déjà septuagénaire lorsque la technologie de l'impression numérique lui offre le moyen de capter convenablement les couleurs dans les tirages de ses quelque 100 000 diapositives couleur[4]. Grâce à l'assistance d'un marchand, son œuvre bénéficie d'une importante reconnaissance sous forme d'expositions et de livres, à l'échelle nationale et internationale.

Thaddeus (Tadeusz) Holownia (né en 1949, Bury St. Edmunds, Angleterre)



***Lower Dorchester*, octobre 1980**
Épreuve à la gélatine argentique, 20,3 x 47 cm; (image) 16,5 x 40,5 cm
Collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Dans l'image dramatique *Lower Dorchester*, Thaddeus Holownia (né en 1949) ne suit pas les conventions habituelles du paysage qui proposent un point de vue élevé ou un point focal clair. Il nous place plutôt directement dans la boue de la marée, nous encourageant à regarder attentivement les détails de l'environnement en constante évolution. Cette œuvre est un exemple remarquable des photographies de l'artiste qui se penche sur le lieu, l'histoire de l'utilisation du territoire, l'architecture et l'impact de la colonisation européenne. Ancré dans le paysage de la côte est, Holownia est connu pour son travail sur l'environnement, une exploration qui dure depuis des décennies et qui a pris un caractère d'urgence au cours des dernières années.

Né en Angleterre, Holownia est encore enfant lorsqu'il immigre au Canada. Il étudie les beaux-arts à l'Université de Windsor tout en suivant des cours en art de la communication[1]. Après l'université, dans les années 1970, il rejoint la dynamique scène artistique torontoise et exploite ses compétences commerciales en tant que monteur de film. Parmi les œuvres qu'il produit à cette époque, on trouve des portraits de personnes posant avec leur voiture dans des zones urbaines plus anciennes, qui ont été abandonnées au profit des banlieues favorables à la voiture; deux œuvres connues sous le nom de *Untitled* (*Sans titre*), 1974-1977, en font partie. En 1977, Holownia accepte un poste de professeur à l'Université Mount Allison de Sackville, au Nouveau-Brunswick, et depuis, il vit et travaille dans les Maritimes.





GAUCHE : Thaddeus Holownia, *Untitled* (*Sans titre*), 1974-1977, imprimée en 1996, épreuve à la gélatine argentique, 20,4 x 50,4 cm; (image) 19,4 x 49,7 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Thaddeus Holownia, *Untitled* (*Sans titre*), 1974-1977, imprimée en 1996, épreuve à la gélatine argentique, 20,4 x 50,4 cm; (image) 19,4 x 49,7 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Holownia retourne souvent sur le même site pour en photographier les transformations et créer des portfolios de sujets particuliers au fil du temps. Il recourt à un appareil photo à grande échelle pour capter les moindres détails du vent et de la lumière, produisant des images panoramiques en noir et blanc d'une grande netteté. Il collabore parfois avec des écrivains et des poètes pour des livres et des expositions. En 1977, Holownia photographie les marais de Tantramar autour de Sackville. Les colons acadiens entreprennent de reconquérir ces zones au dix-septième siècle en construisant des digues pour protéger leurs communautés des marées de la baie de Fundy. Ces photographies retracent l'équilibre délicat entre les puissantes forces naturelles et les efforts humains pour les contrôler; en 1989, Holownia publie ces images dans un ouvrage intitulé *Dykelands*.

Une critique décrit l'œuvre méditative d'Holownia avant 1989 comme saisissant la « lente violence » du désastre environnemental[2]. Plus récemment, les projets du photographe sur ce thème relèvent d'une préoccupation plus urgente et il commence à exploiter la couleur dans ses méditations sur l'évolution de plus en plus rapide de la dégradation de l'environnement[3].

C. D. (Chow Dong) Hoy (1883, Guangdong, Chine – 1973, Quesnel, Colombie-Britannique)

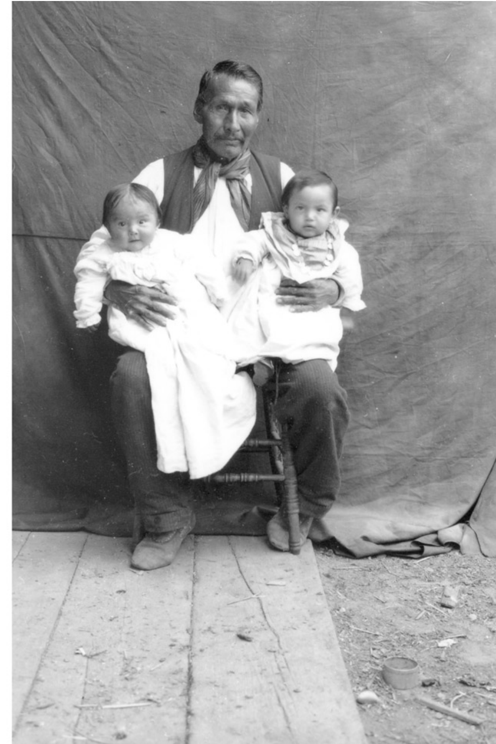


Kong Shing Sing on a horse on Barlow Avenue in Quesnel **(*Kong Shing Sing à cheval sur l'avenue Barlow, à Quesnel*), v.1910**
Archives historiques de la Ville de Barkerville

Les photographies de Chow Dong Hoy (1883-1973) offrent une riche documentation visuelle sur la population de Quesnel, en Colombie-Britannique, une ville de la frontière canadienne où les communautés asiatique et autochtone prédominaient au début du siècle. La culture locale est manifeste dans ce portrait majestueux de Hong Shing Sing. Le sujet apparaît à cheval, dans une attitude qui sied à sa position de descendant d'une famille d'éleveurs de la région. Sing est également un forgeron et un cow-boy compétent, et ses jambières de laine proviennent des traditions autochtones locales – le chef William Charleyboy des Tsilhqot'in en porte une paire similaire lorsqu'il pose pour Hoy. Il est l'un des premiers photographes d'origine chinoise à travailler au Canada, et ses œuvres sont un remarquable témoignage de sa communauté multiraciale[1].

Né à Guangdong, en Chine, Hoy est issu d'une famille aux moyens limités. Son père emprunte des fonds pour payer la taxe d'entrée imposée de 1885 à 1923 par le gouvernement canadien aux personnes chinoises, ce qui permet à Hoy d'immigrer. Après son arrivée à Vancouver en 1902, Hoy occupe divers emplois, travaillant notamment comme cuisinier et chercheur d'or. Il apprend la photographie dans la ville de Barkerville, à l'intérieur des terres de la Colombie-Britannique, mais la plupart de ses portraits sont réalisés à Quesnel, après qu'il

ait acheté un magasin général et y ait installé un studio.

GAUCHE : C. D. Hoy, *Elaine Charleyboy and Chief William Charleyboy [Redstone]* (*Elaine Charleyboy et le chef William Charleyboy [Redstone]*). v.1910, Archives historiques de la Ville de Barkerville. DRIOTE : C. D. Hoy, *Portrait of an unidentified First Nations man and two babies* (*Portrait d'un homme non identifié des Premières Nations et de deux bébés*), v.1910, Archives historiques de la Ville de Barkerville.

Entre 1909 et 1920, Hoy photographie un large éventail de résident·es de la région de Cariboo. Pour la communauté ouvrière chinoise, en particulier les mineurs, il produit des portraits élégants et mis en scène de manière créative que le sujet peut envoyer à sa famille à l'étranger. Hoy mélange les conventions du portrait chinois, telle que la pose de face pour nombre de ses modèles, comme on peut le voir dans l'œuvre *Elaine Charleyboy and Chief William Charleyboy [Redstone]* (*Elaine Charleyboy et le chef William Charleyboy [Redstone]*), v.1910, avec l'usage occidental de fonds et d'accessoires. Les archives de C. D. Hoy comptent un nombre important de photographies de sujets autochtones (notamment de la Nation Carrier et de la Nation Tsilhqot'in) ainsi que de membres de la population colonisatrice blanche. Comme il ne possède pas d'équipement d'éclairage coûteux ni d'espace intérieur, Hoy réalise de nombreuses photographies à l'extérieur, en particulier pour des groupes importants et lors d'événements tels que le Stampede annuel de la Fête du Dominion à Quesnel, qui attire un public de tous horizons.

Les négatifs de C. D. Hoy ont été acquis par la ville de Barkerville auprès de sa famille. En tant que photographies commandées par des sujets individuels, les travaux de C. D. Hoy constituent des archives uniques de la vie des pionniers et pionnières, bien différentes des archives ethnographiques et gouvernementales.

William James (1866, Walsall, Angleterre – 1948, Toronto, Ontario)



***Munitions workers [women] Toronto* (*Ouvrières des munitions Toronto*), 1917**
Diapositive sur verre colorée à la main, 8 x 8 cm
Archives de la Ville de Toronto

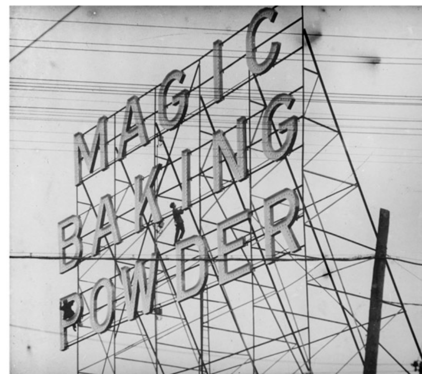
En 1917, au plus fort de la Première Guerre mondiale, William James (1866-1948) réalise une diapositive sur verre colorée à la main représentant un groupe d'ouvrières des munitions. Cette image met en évidence son intérêt caractéristique envers l'impact des événements historiques sur les personnes habitant Toronto, sa ville d'adoption, où il travaille en tant que premier photographe de presse de la ville.

Lorsque James quitte l'Angleterre pour émigrer au Canada en 1906 à la recherche d'une vie meilleure, il arrive avec sa femme, cinq enfants et sept dollars en poche. Après avoir occupé divers emplois, il fait de sa passion pour la

photographie une profession[1]. Le jour, il se promène dans les rues de Toronto, photographiant les activités de la vie urbaine. Le soir, il développe les images pour ensuite les vendre aux journaux locaux le lendemain matin. Entre 1909 et la fin des années 1930, des centaines de ses photographies sont publiées dans les pages de journaux et de magazines, dont le *Toronto World*, le *Toronto Daily Star* et *Chatelaine*[2]. Pendant une période, James vend ses photos aux sept journaux de la ville[3].

James connaissait tous les autres photographes de la ville et cette image de journalistes prêts à intervenir, *Newsreel and Press Photographers, Queen's Park* (*Photographes de presse et d'actualités, Queen's Park*), 1911, exprime bien son enthousiasme pour cette nouvelle profession. Il est le président fondateur de la Canadian Photographers Association, la première organisation de photographes de presse du pays, et il influence la jeune génération de photographes en enseignant à trois de ses fils (Joseph, William Jr. et Norman), ainsi qu'à des garçons de la région, les Turofskys, qui deviendront des photographes sportifs réputés[4].





GAUCHE : William James, *Newsreel and Press Photographers, Queen's Park* (*Photographes de presse et d'actualités, Queen's Park*), 1911, photographie noir et blanc, Archives de la Ville de Toronto. DROITE : William James, *Replacing burnt-out bulbs in outdoor sign for Magic Baking Powder* (*Remplacement des ampoules brûlées de l'enseigne extérieure de Magic Baking Powder*), v.1920, photographie noir et blanc, Archives de la Ville de Toronto.

Photographe techniquement compétent et novateur, James teste différents types de pellicules et invente une recette de révélateur qui élimine le grain des photographies. Il produit de magnifiques diapositives sur verre peintes à la main, construit ses propres appareils photo et utilise des téléobjectifs et des grands angles. Il rédige même des articles sur ses expériences de chimie et de technologie des appareils photo[5].

Son champ d'intérêt principal porte sur les sujets d'intérêt humain, et dans ses nombreuses aventures photographiques, on observe une volonté implacable de faire tout ce qu'il faut pour capter la photo. Il travaille la tête en bas avec son appareil Speed Graphic pour photographier le premier funiculaire qui traverse les rapides et les tourbillons de la rivière Niagara. Il vole dans des dirigeables devenant le premier photographe au Canada à réaliser des films aériens depuis le cockpit ouvert d'un biplan[6]. Et lorsque des aérostats dévient de leur route dans le nord de l'Ontario, « un accident qui fait sensation dans les médias […] William James est le premier photographe sur place à documenter leur sauvetage[7] ».





GAUCHE: William James, *High Park toboggan runs* (*Piste de luge de High Park*), 1914, photographie noir et blanc, 9 x 11 cm, Archives de la Ville de Toronto. DROITE : William James, *Agnes Street Poulterer's Establishment* (*Marchand de volailles de la rue Agnes*), 1910, diapositive sur verre colorée à la main, 8 x 8 cm, Archives de la Ville de Toronto.

Bien que James n'ait laissé aucun écrit sur sa démarche en tant que photographe, ses images suggèrent que sa source de sa motivation tenait dans la réalisation de photos saisissantes racontant une histoire en une seule image. Selon son fils Norman, qui est devenu photographe de presse pour le *Toronto Star*, William James espérait que ses photographies aient une valeur historique[8]. Ses archives comportent d'innombrables clichés accrocheurs de situations quotidiennes qui transmettent habilement l'essence d'un événement.

Yousuf Karsh (1908, Mardin, Arménie – 2002, Boston, Massachusetts)



Winston Churchill, 30 décembre 1941, imprimée avant septembre 1988
Épreuve à la gélatine argentique, 50,2 x 40,7 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Ce portrait dramatique de Winston Churchill saisi en temps de guerre a rendu Yousuf Karsh (1908-2002) célèbre dans le monde entier. Il prend la photo sur la colline du Parlement, à Ottawa, quelques instants après avoir arraché le cigare de la bouche de Churchill, et l'expression sévère du premier ministre britannique est devenue un symbole de défi face à l'agression nazie. Le caractère théâtral de l'image, également connue sous le nom de *Roaring Lion* (*Le lion rugissant*), est accentué par l'éclairage qui a fait la réputation de Karsh. Cette image marque un tournant pour le photographe et, par la suite, des dizaines de sommités mondiales lui commanderont un portrait au cours d'une carrière qui s'étend sur plus de cinq décennies.

Karsh naît au sein d'une famille arménienne dans ce qui est aujourd'hui la Turquie, avant que le génocide ne les oblige à fuir en Syrie. À l'adolescence, il est envoyé chez son oncle, George Nakash, photographe à Sherbrooke, au Québec[1]. Karsh fait son apprentissage au studio à la mode de John Garo à Boston, où il apprend le métier et l'art du portrait social, avant d'ouvrir son propre studio à Ottawa, en 1932. Des années 1970 jusqu'à sa retraite en 1992, le studio de Karsh est situé dans le luxueux hôtel Château Laurier.




GAUCHE : Yousuf Karsh, *Beatrice Lillie*, 1948, épreuve au bromure, 24 x 19 cm, National Portrait Gallery, Londres, R.-U. DROITE : Yousuf Karsh, *Glenn Gould*, 1957, épreuve à la gélatine argentique, dimensions variables.

Ses premières commandes proviennent de troupes de théâtre ottaviennes locales, un contrat qui a peut-être contribué à façonner l'habile mise en scène de la photo de Churchill. Des commandes du gouvernement canadien suivent rapidement pour photographier des événements et des personnalités politiques, puis Karsh reçoit également des mandats de la part d'entreprises pour des images utilisées dans des campagnes publicitaires, notamment pour Ford Motors et une série d'images pour la compagnie aérienne Canadair[2].

Bien que dans le cas du portrait de Churchill, Karsh ait décidé que son sujet se suffisait à lui-même, il préfère généralement recourir à des accessoires pour nombre de ses autres modèles, soit en rapport avec leur profession, soit pour ajouter de l'ambiance. Il maintient l'obscurité dans son studio, puis ajoute des lumières vives de part et d'autre de son modèle pour créer des contrastes d'ombre et de lumière sur le visage et le corps de de dernier. Il exprime souvent son désir de faire tomber les masques de ses sujets, et pourtant, ses portraits sont interprétés comme des images emblématiques et monumentales des célébrités photographiées[3]. Dans les années 1950, 1960 et 1970, les portraits de Karsh sont largement publiés dans la presse, dans des magazines et dans une série de beaux livres grand format et de mémoires illustrés.

Minna Keene (1861, Arolson, Allemagne – 1943, Oakville, Ontario) **et Violet Keene Perinchief** (1893, Bath, Angleterre – 1987, Oakville, Ontario)



Minna Keene, *Pomegranates* (*Des grenades*), v.1910
Épreuve au charbon, 49,6 x 33,9 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

L'œuvre *Pomegranates* (*Des grenades*), de Minna Keene (1861-1943), met en scène une interprétation du mythe de Perséphone dans laquelle figure la fille de l'artiste, Violet Keene Perinchief (1893-1987). Minna Keene est une conteuse, et cette image, faisant allusion au mythe grec ancien de la déesse piégée dans les enfers après avoir mangé des graines de grenade, témoigne non seulement de son intérêt pour les récits photographiques, mais également pour le pictorialisme. Elle adopte ce langage de l'art pour créer des portraits, des paysages et des scènes de genre à forte résonance émotionnelle. Au début du vingtième siècle, Keene est une pionnière en tant que photographe commerciale et artistique à succès. Au Canada, Minna et sa fille Violet forment un partenariat unique et fructueux en dirigeant plusieurs studios de portraits.

Née en Allemagne, Minna Keene vit et travaille en Grande-Bretagne et en Afrique du Sud avant de s'installer à Montréal avec sa famille, en 1913. En Angleterre, lors de ses débuts en photographie, ses sujets sont les fleurs, les plantes et les oiseaux, et ses études botaniques et ornithologiques sont employées dans les manuels scolaires britanniques jusque dans les années 1920[1]. Elle expérimente toute une série de techniques photographiques et d'impression pour obtenir les effets de tonalité souhaités. Keene est la première femme membre de la Royal Photographic Society en Angleterre et elle participe à ses expositions annuelles de 1911 à 1929. Au Cap, dans le contexte de l'Afrique du Sud du début du dix-neuvième siècle, ses portraits d'éminents Sud-Africains blancs sont publiés en couvertures de magazines et sont loués pour leur qualité de lumière et de ton. Ses études typologiques de sujets non blancs, comme *Our Malay Washerwoman* (*Notre blanchisseuse malaise*), 1903-1913, sont acclamées et elle les vend comme cartes postales[2].



Minna Keene, *Lake surrounded by mountains* (*Un lac entouré de montagnes*), 1914-1915, épreuve au charbon, The Image Centre, Toronto.

Au Canada, Minna Keene est engagée par le Chemin de fer Canadien Pacifique pour photographier les Rocheuses, une commande qui donne lieu à des images telles que *Lake Surrounded by Mountains* (*Un lac entouré de montagnes*), 1914-1915[3]. Contrairement aux images réalisées quelques décennies plus tôt, par Charles Horetzky (1838-1900) et d'autres membres des commissions géologiques, les photographies de Keene, réalisées avec l'aide de Violet, sont destinées à promouvoir le tourisme de montagne. Son mandat mentionne d'offrir spécifiquement une nouvelle perspective sur ces paysages captivants qui sont alors déjà familiers pour nombre de Canadiens et Canadiennes[4].

Après s'être installées au Canada, la mère et la fille ont ouvert des studios à Oakville et à Montréal. Violet, qui avait aidé Minna d'abord dans l'aventure du Canadien Pacifique, puis au studio, reprend finalement l'entreprise après la mort de sa mère et devient elle-même une photographe portraitiste réputée.

Bien que leur travail ait été oublié pendant de nombreuses années, les Keene sont redécouvertes par la conservatrice Laura Jones qui, en 1983, inclut leurs œuvres dans une exposition sur les femmes photographes canadiennes, laquelle est présentée dans plusieurs lieux, dont le Musée des beaux-arts de

l'Ontario et la London Regional Art Gallery (aujourd'hui le Museum London en Ontario)[5]. Leurs archives ont été acquises par The Image Centre, affilié à l'Université métropolitaine de Toronto, ouvrant ainsi la voie à de nouvelles recherches.





GAUCHE : Violet Keene Perinchief, *Dolls* (*Poupées*), 1940, épreuve à la gélatine argentique collée sur carton d'époque à deux plis, 48,6 x 36,8 cm, Stephen Bulger Gallery, Toronto. DROITE : Violet Keene Perinchief, *Diana Boone, Toronto Society* (*Diana Boone, société torontoise*), v.1940, épreuve à la gélatine argentique, The Image Centre, Toronto.

Roy Kiyooka (1926, Moose Jaw, Saskatchewan – 1994, Vancouver, Colombie-Britannique)



***StoneDGloves* (*Gants pétrifiés*), 1970**
Épreuve à la gélatine argentique collée sur carton, 67,9 x 100,4 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Célèbre pour son travail dans un large éventail de formes d'art, Roy Kiyooka (1926-1994) crée plusieurs projets photographiques importants, dont *StoneDGloves: Alms for Soft Palms* (*Gants pétrifiés : aumône pour les paumes douces*), l'un de ses projets les plus anciens et les plus connus. En 1969, Kiyooka se rend à Osaka pour superviser l'installation de la sculpture qu'il a commandée pour l'exposition universelle et il entreprend de photographier les gants abandonnés sur le site par les ouvriers. Kiyooka renforce l'impact de ces images dépouillées par l'ajout de texte, notamment son titre évocateur et l'intégration de poésie aux photographies. Acquis par la Musée des beaux-arts du Canada, le projet est exposé à l'échelle nationale.

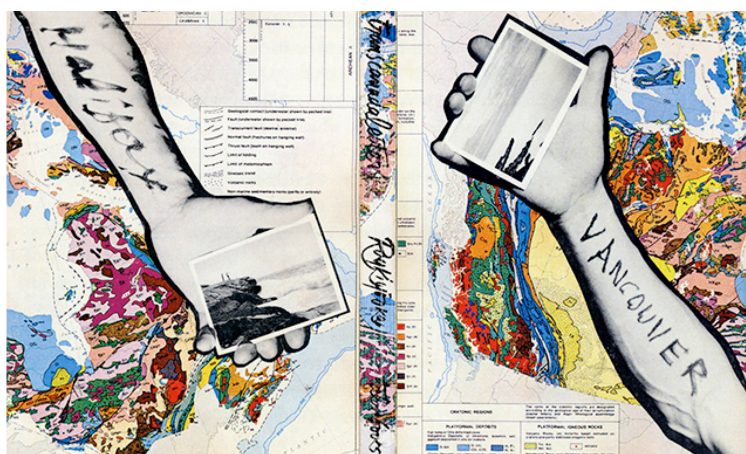
À la fin des années 1940, Kiyooka commence une carrière de peintre, en étudiant avec Jock Macdonald (1897-1960), membre du Groupe des Onze. En 1955, il passe huit mois dans la colonie d'artistes de San Miguel au Mexique avant de participer aux Emma Lake Artists' Workshops à l'Université de la Saskatchewan (1957-1960), où il travaille avec le critique d'art Clement

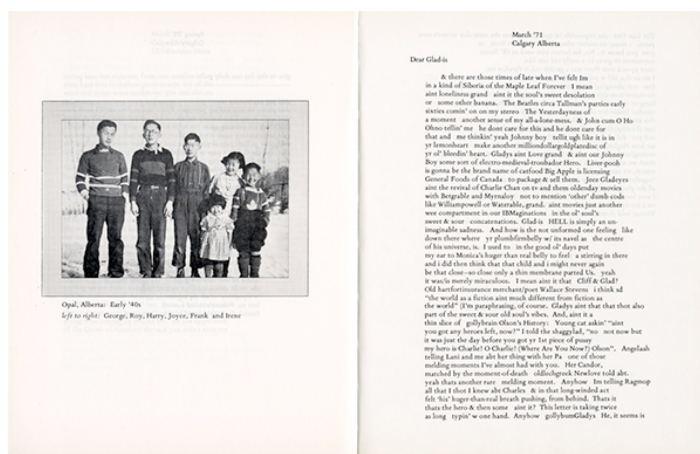
Greenberg et l'artiste Barnett Newman (1905-1970), des États-Unis[1]. Après son déménagement à Vancouver en 1959, il s'éloigne de la peinture pour se consacrer à la photographie, puis au cinéma, à la musique et à la poésie. Son intérêt pour les images sérielles et pour la photographie comme moyen de représenter le mouvement est manifeste dans l'œuvre *Long Beach BC to Peggy's Cove Nova Scotia* (*De Long Beach C-B à Peggy's Cove, Nouvelle-Écosse*), 1971, créée lors du déménagement temporaire de l'artiste pour enseigner au Nova Scotia College of Art and Design (aujourd'hui l'Université NSCAD) à Halifax.



Roy Kiyooka, *Long Beach BC to Peggy's Cove Nova Scotia* (*De Long Beach C-B à Peggy's Cove, Nouvelle-Écosse*), 1971, 46 x 28 cm. Ces images sont tirées de la série de 18 pages de photos de Kiyooka publiée dans *Transcanada Letters* (*Lettres transcanadiennes*), 1975.

Pour *Transcanada Letters* (*Lettres transcanadiennes*), un ouvrage conceptuel de 1975, Kiyooka rassemble des instantanés et des photographies de famille, ainsi que ses propres lettres et textes expérimentaux, pour exprimer son expérience du lieu et de la nation en tant que Canadien japonais de deuxième génération[2]. Les sources et le mouvement retracés dans les images et le texte se trament à travers le Canada mais aussi à travers le Pacifique, questionnant les limites géographiques de l'identité et de l'appartenance.





GAUCHE : Roy Kiyooka, couverture de *Transcanada Letters* (*Lettres transcanadiennes*), 1975. DROITE : Roy Kiyooka, pages de *Transcanada Letters* (*Lettres transcanadiennes*), 1975.

En collaboration avec Michael de Courcy (né en 1944), Kiyooka organise également le projet historique et controversé *13 Cameras/Vancouver* (*13 appareils photo/Vancouver*), financé par l'Office national du film. Cet ensemble de photographies abstraites et conceptuelles est publié sous forme de livre et présenté comme une exposition au Musée des beaux-arts de Vancouver en 1978. Interpellé par l'absence de texte directeur, un critique se plaint de l'esthétique peu reluisante des instantanés et du financement public de cette collaboration de la contre-culture en écrivant que « le groupe a contemplé ses 13 nombrils pendant plusieurs mois dans une tentative apparemment infructueuse de trouver un consensus[3] ». Tout au long de sa carrière, Kiyooka

demeure très influent sur la scène vancouvéroise en tant qu'organisateur, collaborateur et professeur, enseignant d'abord à la Vancouver School of Art (aujourd'hui l'Université d'art et de design Emily-Carr), puis, de 1973 à 1991, à l'Université de la Colombie-Britannique.

Suzy Lake (née en 1947, Détroit, Michigan)



***Are You Talking to Me? #3* (*C'est à moi que tu parles? n° 3*), 1979**
Cinq épreuves à la gélatine argentique sur papier baryté colorées à la main et deux épreuves chromogènes, dimensions variables de l'ensemble installé
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Dans les quatre-vingt-huit images de l'installation révolutionnaire *Are You Talking to Me?* (*C'est à moi que tu parles?*), Suzy Lake (née en 1947) répète une question rendue célèbre par la performance de l'acteur Robert de Niro dans le film *Taxi Driver* (1976). Lake explore les expériences de conflit interne et les sentiments d'aliénation, et cette œuvre en est l'aboutissement. Pour réaliser ce projet techniquement sophistiqué, Lake chauffe et étire des négatifs, peint certains tirages et les photographie à nouveau, le tout dans le but de transmettre une intensité émotionnelle, une dimension qui occupe la photographe sa carrière durant[1]. Son exploration innovante de l'identité de genre par la performance et la photographie ouvre la voie à une nouvelle génération d'artistes.

Née à Détroit, Lake immigre à Montréal en 1968, où elle prend activement part à la scène artistique contemporaine. D'abord peintre, elle commence à expérimenter la photographie dans des œuvres sur l'identité de genre, comme *Miss Chatelaine*, 1973. Se prenant elle-même pour modèle, Lake explore différentes façons de critiquer les contraintes sociales auxquelles les femmes sont soumises, et elle opte pour la grille comme format de présentation des images qui captent ses performances. À la fois sujet et autrice d'œuvres telles que *Choreographed Puppets* (*Marionnettes chorégraphiées*), 1976-1977, dans laquelle elle apparaît suspendue comme une marionnette, Lake aborde des questions de pouvoir et de contrainte par le biais de la métaphore physique[2].

En 1978, l'artiste s'installe à Toronto, où elle se joint à une communauté de photographes qui ont le désir de faire progresser la photographie en tant qu'art contemporain[3]. Alors que son travail devient plus introspectif, Lake continue d'explorer les questions de confinement et de contrôle. Dans la série Pre-

Resolution: Using the Ordinances at Hand (Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur), 1983-1984, on la voit briser un mur rouge vermillon avec une masse. Les douze photographies grand format retracent sa destruction des murs qui la contraignent.

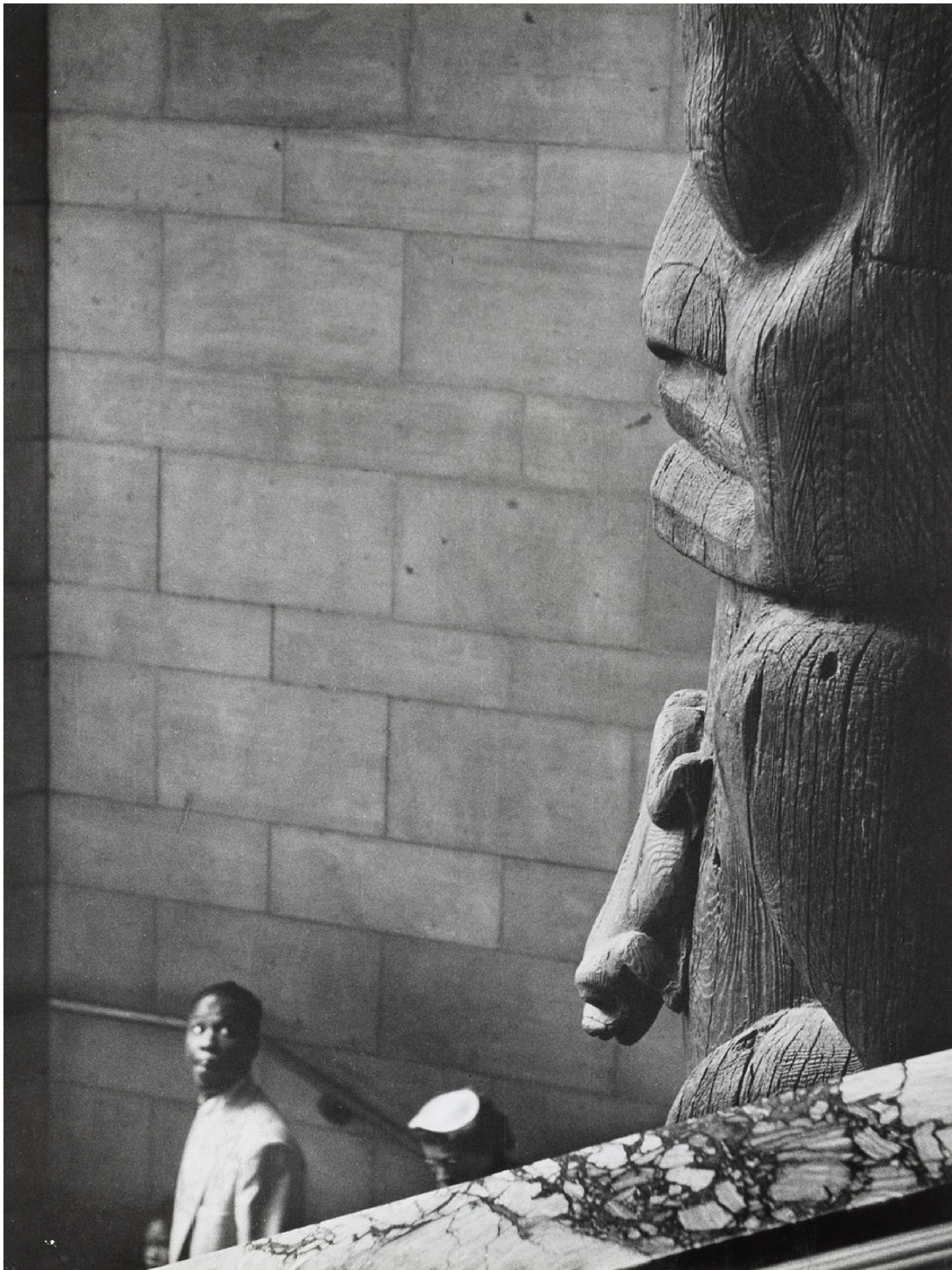




GAUCHE : Suzy Lake, *Pre-Resolution: Using the Ordinances at Hand #6* (*Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur n*° 6), 1983-1984, épreuve chromogène, peinture à l'huile et bois de charpente, 162,6 x 109,2 x 10,2 cm, Art Gallery of Hamilton. DROITE : Suzy Lake, *Choreographed Puppet #3* (*Marionnette chorégraphiée n*° 3), 1976-1977, épreuve Cibachrome, 40,6 x 50,8 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

L'œuvre féministe innovante de Lake figure au sein d'expositions internationales telles que *WACK! Art and Feminist Revolution 1965-1980* (WACK! L'art et la révolution féministe 1965-1980), tenue à Los Angeles (2007). En 2014, le Musée des beaux-arts de l'Ontario organise une grande rétrospective de son œuvre et, en 2016, Lake reçoit le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques ainsi que le Prix de photographie Banque Scotia. Elle est professeur émérite à l'Université de Guelph.

Thomas Henry (Michel) Lambeth (1923-1977, Toronto, Ontario)



Royal Ontario Museum, Toronto (*Musée royal de l'Ontario, Toronto*), 1957
Épreuve à la gélatine argentique, 33,7 x 25,6 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Michel Lambeth (1923-1977) est surtout connu pour ses photographies prises dans les rues et les espaces communautaires de Toronto, qui composent un portrait personnel de la ville, ouvrant à des points de vue et des liens inattendus. Dans *Royal Ontario Museum, Toronto* (*Musée royal de l'Ontario, Toronto*), Lambeth saisit, en plan très rapproché, l'image d'un totem massif exposé dans une cage d'escalier du musée pour souligner le contraste d'échelle entre ce point de repère familier de la ville et trois visiteurs.

Après avoir servi pendant la Seconde Guerre mondiale, Lambeth reste en Europe pour étudier l'art à Londres puis à Paris, où il change son prénom, Thomas Henry, pour Michel. Il revient à Toronto en 1952 et travaille comme employé de bureau à la mairie conjointement à ses activités d'écrivain, d'artiste, de photographe, qui parcourt la ville avec son Leica, et de cinéaste expérimental. Son intérêt pour la photographie en tant qu'art et forme d'expression personnelle oriente sa carrière. En 1959, il quitte son emploi à la mairie pour travailler comme photojournaliste et s'investir davantage dans les causes sociales et le militantisme[1]. Ses photographies du quartier pauvre de Saint-Nil, au Québec, rejetées par le *Star Weekly* en 1964 parce que jugées trop critiques et sinistres, sont plus tard acquises et diffusées par l'Office national du film[2].




GAUCHE : Michel Lambeth, *School Children, St-Nil* (*Écoliers, St-Nil*), 1964, épreuve à la gélatine argentique, 16.5 x 24 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Michel Lambeth, *Michael Snow, Toronto, ON*, 1960, épreuve à la gélatine argentique collée sur carton, 32,7 x 23,7 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

À partir de 1960 environ, Lambeth réalise des portraits saisissants des artistes associés à l'influente Isaacs Gallery de Toronto – son portrait de Michael Snow (1928-2023) en 1960 en est un des premiers exemples – et en 1965, Avrom Isaacs lui organise une exposition solo, ce qui constitue une rare occasion pour un photographe d'art moderniste canadien. À l'époque, Lambeth s'inquiète de l'impérialisme culturel américain et il se bat pour articuler et protéger ce qu'il considère comme un contexte culturel canadien spécifique en menant des protestations dans des institutions canadiennes, en refusant des invitations à exposer ses œuvres aux États-Unis et en travaillant avec le groupe Canadian Artists' Representation.

En 1967, Lambeth publie une sélection de photographies grinçantes du Toronto des années 1910 sous le titre *Made in Canada* (*Fabriqué au Canada*), un ensemble qui a d'abord été exposé au centre d'artistes autogéré Mind and Sight. Sans le savoir à l'époque, les photographies qu'il rassemble ont été réalisées par Arthur Goss (1881-1940), photographe officiel de la ville de Toronto. Lambeth estime que le travail de Goss témoigne du fait que le Canada compte des pionniers et pionnières en photographie documentaire sociale, à l'instar des photographes des États-Unis Jacob Riis (1849-1914) et Lewis Hine (1874-1940), plutôt attentifs aux « conditions de travail, à la santé, au logement, à l'éducation, à l'hygiène, aux enfants[3] ». Dans ces photographies historiques de Toronto, Lambeth puise son inspiration pour le travail qu'il cherche à réaliser des décennies plus tard.

Studio Livernois (1854-1979, Québec, Québec)



Jules-Ernest Livernois, *E. L. Laliberté posing with his high wheel bicycle* (*E. L. Laliberté prend la pose avec son grand bicycle*), date inconnue
Épreuve à la gélatine argentique
Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa

Cet élégant portrait de E. L. Laliberté, un jeune cycliste ayant remporté plusieurs médailles, est saisi en studio, sur un fond orné d'un paysage bucolique peint. Il s'agit là d'une image représentative du travail du studio Livernois (1854-1979), dont on se souvient surtout pour avoir documenté la vie publique et privée de la ville de Québec pendant plus d'un siècle. En plus de s'adresser aux familles, le studio Livernois photographie un large éventail de sujets, allant des fonctionnaires de l'église aux héros populaires locaux. Le studio, qui sera dirigé par plusieurs générations de la famille Livernois, est connu pour ses collaborations avec d'autres photographes et pour le développement constant de son offre dans le but de saisir de nouvelles opportunités.

Jules-Isaïe Benoît dit Livernois, surnommé J. B. (1830-1865), ouvre le studio en 1854. Situé sur la rue St-Jean à Québec, il se spécialise dans les portraits au daguerréotype et, plus tard, dans les cartes de visite[1]. L'épouse et associée de J. B., Élise L'Hérault Heureux, travaillant sous le nom de Madame Livernois, est bien connue pour ses portraits d'enfants. L'entreprise connaît un succès fulgurant, si bien que J. B. ouvre deux autres studios et élargit son répertoire photographique pour y inclure les artefacts et les monuments historiques canadiens français, comme en témoigne *Monument aux Braves, Québec*, v.1860. J. B. est emporté par la tuberculose à l'âge de trente-quatre ans, et Madame Livernois prend en charge la gestion du studio familial. L'année suivante, elle s'associe avec son gendre, le photographe Louis Bienvenu, jusqu'à ce que son fils, Jules-Ernest Livernois ou J. E. (1851-1933), devienne propriétaire du studio en 1873[2].



Jules-Isaïe Benoît dit Livernois, *Monument aux Braves, Québec*, v.1860, sels d'argent sur papier monté sur papier, procédé à l'albumine, 25,7 x 23,4 cm, Musée McCord Stewart, Montréal.

Poursuivant les mêmes genres visuels que son père, J. E. est également connu pour ses photos de paysages et ses portraits de groupes en plein air. En 1908, un certain nombre de spectacles historiques sont organisés en l'honneur du 300e anniversaire de Québec et le studio Livernois produit plusieurs portraits de modèles en costume, dont la photographie de Monsieur Ant. Couillard en roi Henri IV et de Madame Auguste Carrier en épouse du roi Henri IV[3]. Au

vingtième siècle, un grand nombre de Québécoises et de Québécois ont le sentiment que leurs traditions sont en train de disparaître. Les photos de genre représentant des scènes de la vie quotidienne au Québec, comme celles produites par le studio Livernois, sont donc immensément populaires.

Après la mort de J. E., son fils Jules Livernois (1877-1952) prend les rênes de l'entreprise, qui s'appelle alors J. E. Livernois Limitée. Confronté à une concurrence accrue et à une évolution du domaine de la photographie, le studio Livernois entre dans une période de déclin après la mort du troisième Jules Livernois et puis vient la faillite en 1979, après un parcours remarquable étendu sur 125 ans.

Ken Lum (né en 1956, Vancouver, Colombie-Britannique)



Melly Shum Hates Her Job **(*Melly Shum déteste son boulot*), 1989**
Épreuve chromogène et lettrage en vinyle
Musée des beaux-arts de Winnipeg

L'image présente une vue de l'installation de l'œuvre au Centre d'art contemporain Witte de With, rebaptisé Kunstinstituut Melly (Institut d'art Melly) en 2021.

En 1990, une photographie de Ken Lum (né en 1956), issue de sa série Portrait Attribute (Portrait-attribut), est installée au Centre d'art contemporain Witte de With à Rotterdam, aux Pays-Bas, dans le cadre d'une exposition personnelle. *Melly Shum Hates Her Job* (*Melly Shum déteste son boulot*) représente une femme asiatique qui travaille dans un bureau. Elle sourit au public, mais le texte déclare son insatisfaction en termes non équivoques. Après l'exposition, la galerie a reçu de nombreuses demandes pour exposer à nouveau l'œuvre car, comme l'a fait remarquer une personne, « chaque ville mérite un monument aux personnes qui détestent leur travail[1] ». Lum s'est réjoui de la réaction de la communauté face à son œuvre et celle-ci a été réinstallée. Témoignage de sa

pertinence, lorsque la direction du Witte de With change le nom de l'institution dans un effort de décolonisation en 2021, elle choisit de le nommer Kunstinstituut Melly (Institut d'art Melly)[2]. Cela convient bien à Lum, qui est internationalement reconnu pour ses commentaires sur les questions sociales et politiques.

Lum est associé au photoconceptualisme de Vancouver et, comme beaucoup de ses collègues du mouvement, il est à la fois universitaire, auteur, critique et artiste. Sa série Portrait-Logo (Portrait-logo), réalisée au milieu des années 1980, constitue l'un de ses premiers grands projets; elle aborde les questions d'identité et de différence. Chaque portrait est jumelé à un logo, un nom ou un texte descriptif, dans une composition où la police typographique devient élément expressif. Dans *Steve*, 1986, l'image prend la forme d'une photo d'album de fin d'études secondaires, alors que la police de style bande dessinée évoque la personnalité exubérante de l'adolescent[3].



Ken Lum, *Steve*, 1986, épreuve chromogène, émail et Plexiglas, 203,2 x 138,5 cm, Musée des beaux-arts de Vancouver.

Dans une esthétique qui emprunte à la publicité, combinée à la photographie de famille, certaines œuvres de la série Portrait-logo commentent également les stéréotypes de genre et d'ethnicité. Dans *Ollner Family* (*La famille Ollner*), 1986, les sujets – un père blanc, une mère asiatique et une enfant d'origine ethnique mixte – prennent la pose, tout sourires, dans le style du portrait de studio commercial, mais le texte « Ollner » juxtaposé à la photographie fait référence à la structure familiale, assujétissant la femme et la fillette au patriarcat et à la suprématie blanche[4]. De même, le portrait *Amrita and Mrs. Sondhi* (*Amrita et Mme Sondhi*), 1986, est apparié à un logo audacieux conçu sur mesure à partir du nom de famille. Bien que l'homme n'apparaisse pas sur la photographie, il est représenté par l'emblème de style corporatif. Lum s'intéresse à la relation entre l'image et le texte, et il ébranle la signification visuelle et textuelle, amenant la personne spectatrice à prendre conscience de son propre rôle dans la création de sens. Les œuvres grand format peintes à la laque à base d'aluminium de Portrait-logo adoptent le langage visuel de la signalisation commerciale, mais font également référence à la sculpture minimaliste d'artistes comme Donald Judd (1928-1994)[5].

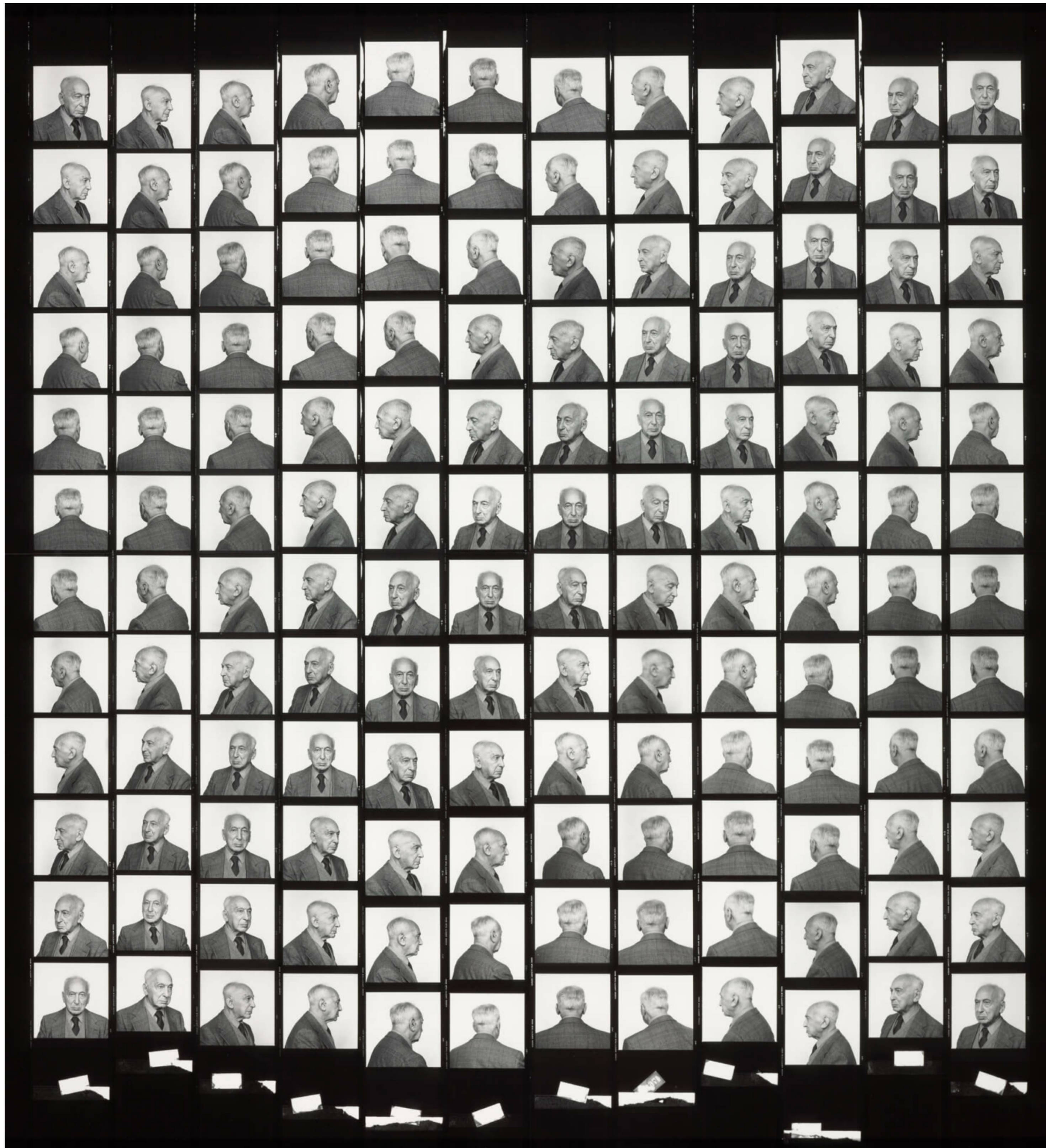




GAUCHE : Ken Lum, *Ollner Family* (*Famille Ollner*), 1986. DROITE : Ken Lum, *Amrita and Mrs. Sondhi* (*Amrita et Mme Sondhi,*), 1986, épreuve à développement chromogène et peinture acrylique sur Plexiglas opaque, 102 x 225,9 x 6,3 cm (dimensions irrégulières), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Lum exploite une variété de moyens d’expression et réalise de nombreuses commandes d’art public au Canada et à l’étranger. En 2016, il devient président du département des beaux-arts de l’Université de Pennsylvanie et il est nommé officier de l’Ordre du Canada en 2017.

Arnaud Maggs (1926, Montréal, Québec – 2012, Toronto, Ontario)



***André Kertész, 144 Views* (*André Kertész, 144 vues*), 8 décembre 1980**
Quatre épreuves à la gélatine argentique, 86,9 x 79,9 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

En 1980, Arnaud Maggs (1926-2012) produit une œuvre où figure le célèbre photographe hongrois André Kertész (1894-1985). L'élégant arrangement de 144 vues conçu par Maggs montre la tête et les épaules de l'homme de quatre-

vingt-six ans qui pivotent progressivement de l'avant vers l'arrière. La présentation poétique de Maggs fait merveilleusement écho à l'intérêt de Kertész pour le mouvement et le geste en même temps qu'elle est caractéristique des premières installations de portraits à grande échelle qui ont lancé sa carrière artistique.

Établi à Toronto, Maggs connaît d'abord le succès en tant que graphiste et photographe commercial avant de travailler comme artiste dans les années 1970. À ses débuts, il se concentre sur le portrait. Des œuvres telles que *64 Portrait Studies, 1976–78* (*64 portraits-études, 1976-1978*), 1976-1978, lui permettent de concilier ses intérêts pour les systèmes analytiques et les visages humains[1]. Quatre rangées de seize images en noir et blanc invitent le public à comparer les traits du visage, la forme de la tête, la posture et les coiffures.

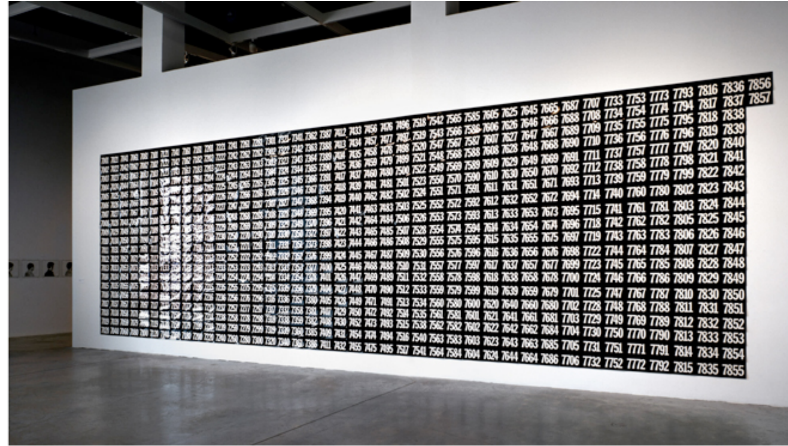


Arnaud Maggs, *64 Portrait Studies, 1976–78* (*64 portraits-études, 1976-1978*), détail, 1976-1978, soixante-quatre épreuves à la gélatine argentique, 40,4 x 40,4 cm chacune, (image seule) 37,9 x 38,2 cm chacune, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Influencé à la fois par son parcours professionnel et par l'art conceptuel, Maggs se tourne vers la grille comme format de composition. En disposant une série de photographies dans une grille, il établit un ordre et introduit la notion de durée en invitant la personne spectatrice à comparer les images et à considérer l'évolution de ses sujets dans le temps[2]. Dans une œuvre comme *48 Views* (*48 vues*), 1981-1982, Maggs rend hommage à des artistes, des photographes et d'autres figures culturelles, dont Jane Jacobs, Yousuf Karsh (1908-2002), Michael Snow (1928-2023) et Paul Wong (né en 1954). Dans *Joseph Beuys, 100 Profile Views* (*Joseph Beuys, 100 vues de profil*) et *Joseph Beuys, 100 Frontal Views* (*Joseph Beuys, 100 vues de face*), toutes deux de 1980, le regard pénétrant du célèbre artiste conceptuel allemand combiné à de subtils changements de posture visent à transmettre l'essence du sujet[3].

À la fin des années 1980, Maggs commence à satisfaire son intérêt pour les collections et les taxonomies à travers la culture matérielle. Dans *The Complete Prestige 12" Jazz Catalogue* (*Catalogue complet des albums de jazz chez Prestige*), 1988, l'artiste représente le système numérique que Prestige Records utilisait pour cataloguer ses 33 tours de jazz. Il exploite également la typographie et la signalisation, avant de se tourner vers les sources éphémères et archivistiques dans les années 1990. Maggs reçoit le Prix de photographie Banque Scotia en 2012.





GAUCHE : Arnaud Maggs, *64 Portrait Studies, 1976–78* (*64 portraits-études, 1976-1978*), 1976-1978, soixante-quatre épreuves à la gélatine argentique, 40,4 x 40,4 cm chacune, (image seule) 37,9 x 38,2 cm chacune, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. L'œuvre est dans cette image présentée dans une installation à la David Mirvish Gallery de Toronto, 1978, photographie non attribuée. DROITE : Arnaud Maggs, *The Complete Prestige 12" Jazz Catalogue* (*Catalogue complet des albums de jazz chez Prestige*), 1988, 828 épreuves au colorant azoïque (Cibachrome), 20,3 x 25,4 cm chacune; (installation) 400,1 x 1053,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. L'œuvre est dans cette image présentée dans une installation à la galerie The Power Plant de Toronto, photographie de Gabor Szilasi.

Hannah Maynard (née Hatherly) (1834, Bude, Cornwall, Angleterre – 1918, Victoria, Colombie-Britannique)



Gems of British Columbia for the year 1884 (*Joyaux de la Colombie-Britannique pour l'année 1884*), 1884, négatif noir et blanc sur plaque de verre, 16,5 x 21,5 cm, Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique

Gems of British Columbia for the year 1884 (*Joyaux de la Colombie-Britannique pour l'année 1884*), 1884, fait partie d'une série remarquable de photomontages de portraits d'enfants réalisée par Hannah Maynard (1834-1918) à compter de 1881. Publié annuellement pendant dix-sept ans, ce projet est l'une des contributions les plus originales de Maynard à la photographie, sans compter qu'il établit sa réputation d'habile photographe de bébés et de jeunes enfants. Connus sous le nom de *Gems of British Columbia* (*Joyaux de la Colombie-Britannique*), les compositions au design innovant sont envoyées à chacune des familles des petits modèles et font office de publicité pour le studio[1]. Considérant le taux élevé de mortalité infantile à l'époque, fonder et élever la nouvelle génération constitue un défi de taille pour la population canadienne. Maynard répond au désir de marquer chaque naissance et de documenter les familles qui s'agrandissent. Cependant, en règle générale, seules les familles colonisatrices ont les moyens de le faire par des photographies[2]. De nombreux photographes se spécialisent dans les portraits d'enfants, mais Maynard se distingue par ses techniques créatives et le fait qu'elle possède son propre studio.

Maynard émigre d'Angleterre en 1852 avec son mari, Richard Maynard (1832-1907). Le couple s'installe d'abord à Bowmanville, en Ontario, avant de déménager à Victoria, en 1862, où la photographe ouvre la « Mrs. R. Maynard's Photographic Gallery ». Séduit par la ruée vers l'or, en 1858, Richard part pour l'Ouest et pendant ce temps, Hannah s'occupe de leurs enfants en Ontario tout en apprenant la photographie. Après avoir ouvert son studio dans la ville frontière en plein essor, elle enseigne la pratique photographique à Richard, qui agira à titre de photographe lors des visites d'inspection du gouvernement dans les communautés autochtones et qui se fera connaître pour ses images de paysages. À Victoria, il continue à travailler comme bottier et, à partir de 1874, le couple exploite le studio et le magasin de chaussures au sein d'un même bâtiment.

Hannah Maynard se concentre principalement sur la production de portraits de même que sur la promotion et la gestion d'un studio prospère, mais elle est également connue pour ses travaux techniquement et conceptuellement expérimentaux : à partir des années 1890, elle recourt notamment à des expositions multiples. Nombre de ces photographies sont des autoportraits et des portraits des membres de sa famille rapprochée, saisis chez elle ou dans son studio, par exemple, *Hannah Maynard and her grandson, Maynard McDonald, in a tableau vivant composite photo* (*Hannah Maynard et son petit-fils, Maynard McDonald, dans une photographie composite d'un tableau vivant*), v.1893. Ces images abordent les conventions de genre et de classe du temps, comme la tenue féminine et les rituels du thé, qu'on peut voir dans *Hannah Maynard in a tableau vivant composite photo* (*Hannah Maynard dans une photographie composite d'un tableau vivant*). D'autres images évoquent la mort prématurée des filles de l'artiste par l'emploi de fleurs symboliques et de portraits intégrés : Lillie, morte à seize ans de la fièvre typhoïde en 1883, et Emma, noyée en 1888[3].





GAUCHE : Hannah Maynard, *Hannah Maynard and her grandson, Maynard McDonald, in a tableau vivant composite photo* (*Hannah Maynard et son petit-fils, Maynard McDonald, dans une photographie composite d'un tableau vivant*), v.1893, négatif noir et blanc sur plaque de verre, 25 x 20 cm, Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique. DROITE : Hannah Maynard, *Hannah Maynard in a tableau vivant composite photo* (*Hannah Maynard dans une photographie composite d'un tableau vivant*), v.1893-1897, négatif noir et blanc sur plaque de verre au collodion, 20 x 25 cm, Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique.

En plus de ses portraits en studio et de ses photographies artistiques plus expérimentales, Maynard travaille également pour le gouvernement et à titre de photographe ethnographique. Au tournant du siècle, pendant plusieurs années, elle obtient un contrat avec le service de police de Victoria pour photographier les officiers et les prisonniers et prisonnières qui sont conduit·es dans son studio[4]. La plupart de ces clichés sont des portraits directs, plus proches des photos d'identité judiciaire modernes, bien qu'il existe des exceptions qui témoignent de la créativité de Maynard, comme *One of Mrs. Maynard's Victoria Police Department photos; Belle Adams, charged with the murder of Charles Kincaid; received five years for manslaughter* (*Une des photos du département de police de Victoria de Mme Maynard; Belle Adams, accusée du meurtre de Charles Kincaid; condamnée à cinq ans de prison pour homicide involontaire*), 1898. Maynard est aujourd'hui reconnue pour l'étendue ainsi que la qualité de son travail professionnel et créatif.

Samuel McLaughlin (1826, île de Rathlin, Irlande – 1914, Los Angeles, Californie)



***Wharf and the Saguenay River at L'Anse-Saint-Jean [Quebec]* (*Quai et la rivière Saguenay à l'Anse-Saint-Jean [Québec]*), 1886**
Photographie noir et blanc, 19 x 24 cm
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Québec

La disposition et la perspective de *Wharf and the Saguenay River at L'Anse-Saint-Jean [Quebec]* (*Quai et la rivière Saguenay à l'Anse-Saint-Jean [Québec]*) de Samuel McLaughlin (1826-1914) guident habilement le regard de la personne spectatrice le long d'un grand quai qui s'avance dans l'eau pure et vers les collines au loin. Cette image fait partie de l'un des projets les plus importants de McLaughlin, un album documentant la construction de barrages et de quais le long de la rivière Saguenay, au Québec. Comme tant d'autres parmi les premiers photographes au Canada, McLaughlin réussit à capter de magnifiques photographies relatant les incursions des colons dans la nature, et les images qui en résultent célèbrent le progrès sur le plan national.

Originaire d'Irlande, McLaughlin immigre à Québec à l'âge de quinze ans et y travaille comme horloger, puis comme éditeur d'annuaires urbains, avant de transformer sa pratique photographique amateur en une activité professionnelle. En 1858, il annonce ce qui sera la première publication illustrée de documents photographiques au Canada, *The Photographic Portfolio: A Monthly View of Canadian Scenes and Scenery*. Conçu comme un ouvrage de souvenirs de haute qualité qui apparie des photographies à des descriptions typographiques, l'ambitieux projet de McLaughlin dépasse ses capacités et il ne produit que douze vues sur une période de trois ans[1]. Peu de portfolios complets existent aujourd'hui[2].



Samuel McLaughlin, *The Ice Boat* (*Le bateau à glace*), 1858-1860, épreuve à l'albumine, 13,8 x 19,9 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

En 1861, McLaughlin est nommé premier photographe du gouvernement canadien. Il s'installe à Ottawa, où il utilise une caméra pour documenter la longue et difficile construction des nouveaux édifices du Parlement (1860-1876). Il occupe ce poste pendant trente ans, saisissant en images une grande variété de travaux publics, de chemins de fer et de cérémonies. Il accorde à son art un soin et une attention qui dépassent les exigences de son emploi au gouvernement, créant des images qui sont à la fois documents visuels et compositions saisissantes. En 1893, McLaughlin se retire en Californie et, malheureusement, peu après, les négatifs et les archives de son studio sont perdus dans un incendie.

Geraldine Moodie (née Fitzgibbon) (1854, Toronto, Ontario – 1945, Calgary, Alberta)



Inuit woman, Kootucktuck, in her beaded attigi (*Femme inuite, Kootucktuck, dans son attigi perlé*), 1903-1905, épreuve à la gélatine argentique, 22,5 x 17,5 cm, Glenbow Museum, Calgary

Réalisé par Geraldine Moodie (1854-1945), ce saisissant portrait de studio de Kootucktuck, une jeune femme inuite portant une parka richement perlée, est une des premières photographies prises dans l'Arctique par une femme. Pour ses images saisies dans la région de la baie d'Hudson, Moodie est particulièrement attentive aux vêtements des Autochtones ainsi qu'aux activités quotidiennes des femmes et des enfants. Mais contrairement à la plupart des photographes de son époque, Moodie légendait ses photos avec les noms de ses sujets en cri et en inuktitut (le texte qui accompagne le portrait de Kootucktuck précise son nom et son handicap[1]).

Moodie est issue d'une lignée de femmes artistes profondément engagées dans la documentation de la vie coloniale[2]. Son mari, Douglas Moodie, est officier de la Police à cheval du Nord-Ouest (P.C.N.-O.), qui devient plus tard la Gendarmerie royale du Canada (GRC). Bien que Geraldine le rejoigne lors de nombreuses affectations, elle fait également des allers-retours à la maison de sa mère, à Lakefield, en Ontario. Pendant cette période, au cours de laquelle elle donne naissance et élève six enfants, elle photographie également des plantes, créant des images comme *Mentzelia decapetala*, 1898. Juste après son quarantième anniversaire, elle passe du statut de photographe amateur à celui de photographe professionnelle, et elle tourne son objectif vers les communautés autochtones qui vivent dans les environs de sa maison des Prairies, à Battleford, en Saskatchewan. En 1895, elle est la première femme à ouvrir un studio dans la région[3].





GAUCHE : Geraldine Moodie, *Mentzelia decapetala*, 1898, impression sur papier, 14,1 x 9,8 cm, collection de la British Library, Londres et Yorkshire, R.-U. DROITE : Geraldine Moodie, *DGS "Arctic" frozen in the ice, Fullerton Harbour, Nunavut* (*Le bateau DGS « Arctic » pris dans la glace, port de Fullerton, Nunavut*), avril 1905, Glenbow Museum, Calgary.

De 1903 à 1909, le mari de Moodie est affecté à Cape Fullerton, aujourd'hui le Nunavut. Les historien·nes observent souvent que les sujets nordiques de Moodie semblent à l'aise devant son objectif, mais il est essentiel de rappeler qu'elle faisait partie d'un groupe gouvernemental chargé d'établir la première présence policière dans la région de la baie d'Hudson[4]. Certaines images du Nord témoignent des traumatismes causés par l'incursion des colons du Sud. Son *Portrait of Two Southampton Inuit Children* (*Portrait de deux enfants inuits de Southampton*), 1903-1905, montre deux jeunes enfants qui font partie du groupe de quatre, accompagné d'une seule femme, à avoir survécu à une épidémie apportée par les baleiniers qui, en 1902, a décimé la communauté Tuniit sur l'île de Southampton.

Moodie enseigne la photographie à son mari et, travaillant tous deux dans le Nord, elle se concentre sur les portraits alors qu'il photographie le paysage et les opérations de la P.C.N.-O. Moodie fait breveter de nombreuses

photographies du Nord. Non seulement elle obtient des droits d'auteur pour bon nombre de ses images, mais celles-ci accompagnaient souvent les rapports, documentant les activités de la P.C.N.-O., que Douglas envoyait à Ottawa. Par conséquent, bon nombre des photographies du Nord prises par Geraldine Moodie sont conservées dans la collection de la Gendarmerie royale du Canada (GRC) à Bibliothèque et Archives Canada (BAC).

Harold Mortimer-Lamb (1872, Surrey, Angleterre – 1970, Burnaby, Colombie-Britannique)



***Emily Carr in her studio* (*Emily Carr dans son atelier*), v.1939**
Photographie noir et blanc, 35,7 x 27,8 cm
Art Gallery of Greater Victoria

Harold Mortimer-Lamb (1872-1970) prend une photographie de son amie Emily Carr (1871-1945) alors au crépuscule de sa vie, cliché qui est aujourd'hui reconnu comme l'un de ses plus célèbres portraits. L'image aux tons sépia représente une Carr sérieuse et désabusée, vêtue d'une blouse et d'un bonnet,

assise dans son atelier. Mortimer-Lamb accentue le contraste entre l'artiste et son art en la plaçant devant l'un de ses paysages forestiers vifs et audacieux. Cette œuvre témoigne des réalisations de Mortimer-Lamb en tant que photographe en même temps qu'elle affirme sa position de figure phare de l'art moderne en Colombie-Britannique.

Mortimer-Lamb émigre de l'Angleterre pour s'établir au Canada alors qu'il est adolescent. Il se forge une carrière remarquable de journaliste et de cadre de l'industrie minière. Photographe amateur passionné, il exploite sa position sociale et ses ressources financières pour développer la scène artistique nationale. En tant que membre éminent du mouvement pictorialiste, il expose ses œuvres au Canada et à l'étranger tout en veillant à ce que son travail et celui de ses collègues photographes canadien·nes soient inclus au sein de publications de premier plan.

À l'instar d'autres pictorialistes, Mortimer-Lamb expérimente avec divers papiers et techniques d'impression pour rehausser la douceur ainsi que le romantisme de ses photographies, également virtuoses sur le plan technique, comme en témoignent des images telles *The Pool* (*L'étang*), v.1907, et *Southam Sisters, Montréal* (*Les sœurs Southam, Montréal*), v.1915-1919. Le praticien est également fasciné par le potentiel des expositions de nuit, dont il parvient à surmonter les défis techniques au début du vingtième siècle[1]. En outre, Mortimer-Lamb rédige des textes sur ces expériences, sur la photographie en tant que forme d'art et sur la critique d'art pour des revues internationales de photographie et pour les publications pictorialistes *Photograms of the Year* et *Studio*. En plus d'organise des salons de peinture et de photographie, Mortimer-Lamb devient un important collectionneur tout en dirigeant la Mining Association of British Columbia, puis en étant secrétaire de l'Institut canadien des mines et de la métallurgie à Montréal.



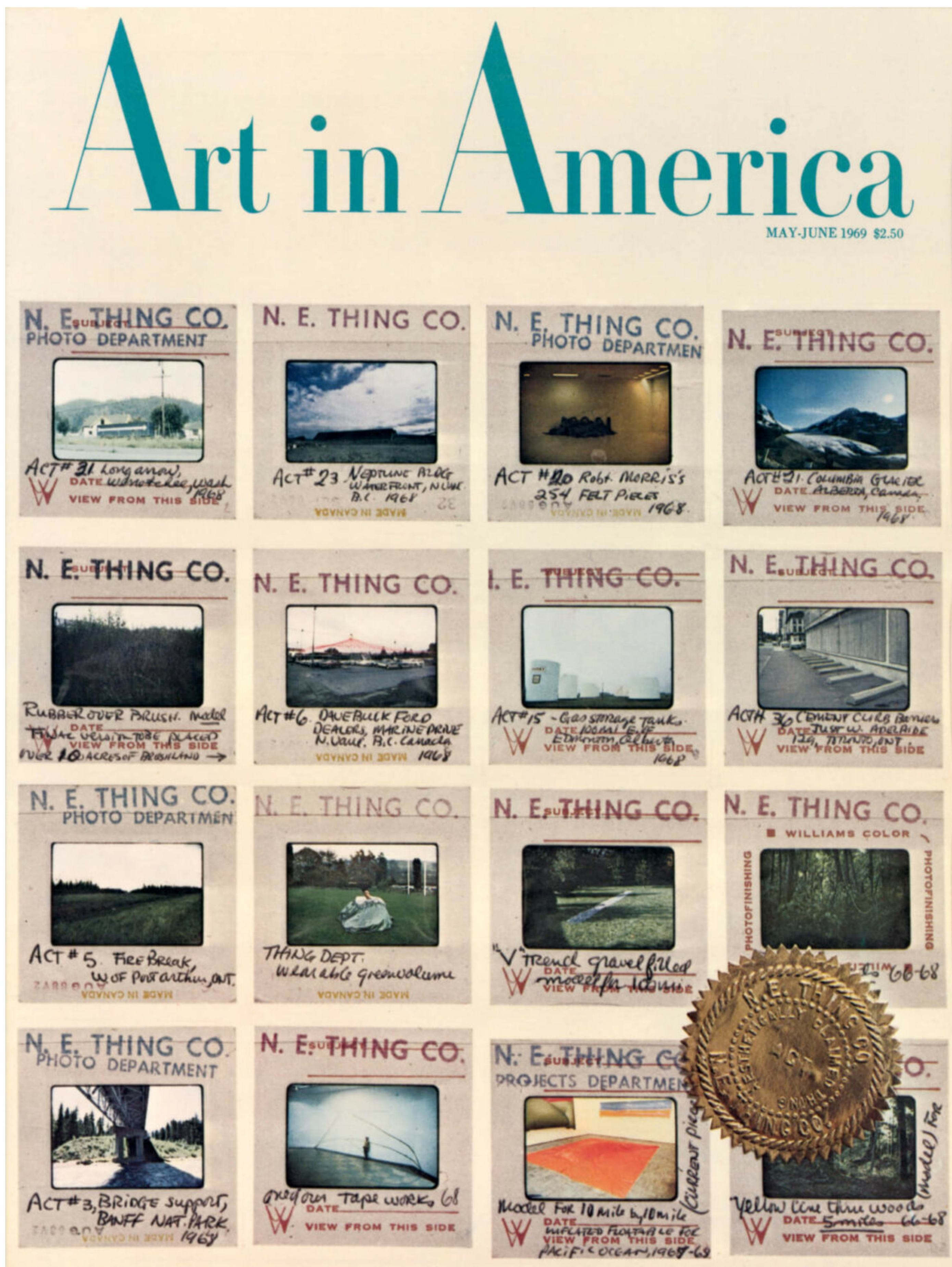


GAUCHE : Harold Mortimer-Lamb, *Southam Sisters, Montreal* (*Les sœurs Southam, Montréal*), v.1915-1919, épreuve à la gélatine argentique, 32,9 x 41 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Harold Mortimer-Lamb, *The Pool* (*L'étang*), v.1907, épreuve à la gélatine argentique, 27,4 x 35 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Mortimer-Lamb s'associe pour fonder deux importants studios de photographie commerciale qui servent également de lieux d'exposition et de rassemblement. En 1906, il fonde un premier studio à Montréal, avec Sidney Carter (1880-1956), et un second en 1926, à Vancouver, avec John Vanderpant (1884-1939)[2]. Dans

les deux cas, les partenariats sont de courte durée, mais Vanderpant continue d'opérer le studio de Vancouver sans Mortimer-Lamb. En 1907, ce dernier et Carter organisent la première grande exposition canadienne d'œuvres pictorialistes. Lorsqu'il retourne en Colombie-Britannique dans les années 1920 et 1930, Harold Mortimer-Lamb ne cesse d'entretenir des liens avec la communauté artistique qu'il soutient en participant à la création de la Vancouver School of Art (aujourd'hui l'Université d'art et de design Emily-Carr) et du Musée des beaux-arts de Vancouver. Pendant son séjour à Montréal, Mortimer-Lamb devient un peintre passionné. Sa plus jeune fille est l'artiste Molly Lamb Bobak (1920-2014).

N. E. Thing Co. (NETCO) (en activité de 1966 à 1978)



Couverture du magazine *Art in America* (*mai-juin 1969*), 30 avril 1969
Périodique, 23 × 30,6 cm
Archives de la Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver

En 1969, le numéro de mai-juin du magazine *Art in America* présente en couverture seize diapositives couleur 35 mm représentant des scènes banales de bâtiments, de ponts, de paysages, d'installations artistiques et autres, toutes identifiées avec l'acronyme ACT, qui signifie « Aesthetically Claimed Thing [Objets à prétention artistique] ». Créée par le collectif d'artistes N. E. Thing Co. (NETCO), basé à Vancouver (en activité de 1966 à 1978), la couverture transmet sans équivoque l'approche conceptuelle du collectif en matière de création artistique : en photographiant et en étiquetant les choses du monde, ces objets deviennent des œuvres d'art[1]. Formé en 1966 par le Britannique Iain Baxter (aujourd'hui IAIN BAXTER&) (né en 1936) et l'Américaine Elaine Ingrid Hieber (née en 1938), NETCO fusionne l'art, le commerce et la vie quotidienne pour devenir un chef de file de l'art conceptuel au Canada.

Les artistes de NETCO travaillent ensemble sur divers supports, dont la photographie, et leurs travaux sont marqués par les idées du théoricien de la communication Marshall McLuhan. NETCO adapte à sa pratique artistique la structure d'une société, par exemple, en se nommant co-président·es de leur société et en utilisant un sceau doré comme signature du groupe, comme on peut le voir dans le coin inférieur droit de l'image *Information Sheet: ACT 68, Athabasca Glacier, Columbia Ice Fields* (*Feuillet d'information : ACT 68, Glacier Athabasca, champs de glace de Columbia*), 1968.





GAUCHE : N. E. Thing Co., *Information Sheet: ACT 68, Athabasca Glacier, Columbia Ice Fields* (*Feuillet d'information : ACT 68, Glacier Athabasca, champs de glace de Columbia*), 1968, lithographie offset, épreuve argentique, sceau en papier, 45,5 x 61 cm. DROITE : N. E. Thing Co., *Reflected Landscape* (*Paysage reflété*), 1968, assemblée en 1981, épreuve à la gélatine argentique colorée à la main, aquarelle et mine de plomb, carte imprimée, transparent Cibachrome sur papier, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Le paysage trouve un écho particulier chez plusieurs artistes de la côte Ouest, et NETCO explore de nouvelles approches dans des œuvres telles que *Reflected Landscape* (*Paysage reflété*), 1968. Pour créer cette œuvre, les artistes ont placé des miroirs dans la rivière près de chez eux, pour réaliser des photographies sous différents angles et distances; en combinant ces images avec d'autres éléments, tels que des dessins et des cartes, NETCO défie les traditions de l'art du paysage. Dans *Imprint, P.E.I., Canada* (*Impression, Î.-P.-É., Canada*), 1969, le duo imite les conventions de la cartographie en transposant des cartes sur la terre pour montrer la nature arbitraire de la division et de l'étiquetage[2]. En s'appuyant avec originalité et vivacité sur les méthodes du capitalisme avancé, NETCO renforce l'orientation conceptuelle de la scène artistique de Vancouver et influence une génération d'artistes.

William Notman (1826, Paisley, Écosse – 1891, Montréal, Québec)



The "Skating Queen" (*La « reine du patin »*), v.1855
Épreuve à l'albumine argentique, 13,9 x 10,1 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

La femme élégamment costumée de l'œuvre The *"Skating Queen"* (*La « reine du patin »*) semble glisser sur la glace au sein d'un paysage d'hiver dans ce portrait de William Notman (1826-1891). Pourtant, elle a été photographiée à l'intérieur, dans un studio d'hiver spécialement conçu. La création de portraits d'hiver à l'intérieur, grâce à des innovations techniques uniques, est l'une des marques de commerce de Notman. Ces images sont parmi les plus populaires chez Notman, ce qui explique en partie l'immense succès commercial du photographe. Grâce à sa combinaison inégalée de compétences photographiques et promotionnelles, Notman devient le premier photographe canadien à se bâtir une réputation internationale[1].

Après avoir émigré d'Écosse en 1856, Notman travaille dans une entreprise de marchandises sèches pendant une saison avant d'établir une entreprise lucrative de photographie à Montréal. Fasciné par les nouvelles technologies, il veille à ce que son studio recourt aux équipements les plus novateurs et il élabore constamment de nouvelles techniques photographiques, qu'il s'agisse de simuler la glace et la neige en studio, de breveter l'utilisation de fusées éclairantes au magnésium pour reproduire le feu ou de mettre au point la technique de la photographie composite; soit la création, par collages juxtaposés, de portraits de groupe (relativement) naturalistes à une époque où les temps d'exposition des appareils photo sont encore trop longs pour pouvoir photographier le groupe simultanément.





GAUCHE : William Notman, *Capt. Huyshe as "Cavalier of the time of Charles II," Montreal, QC* (*Capitaine Huyshe costumé en « Cavalier de l'époque de Charles II », Montréal, QC*), 1870, sels d'argent sur papier monté sur papier, procédé à l'albumine, 17,8 x 12,7 cm, Musée McCord Stewart, Montréal. DROITE : William Notman, *Around the Camp Fire, Caribou Hunting series, Montreal, QC* (*Autour du feu de camp, série sur la chasse au caribou, Montréal, QC*) 1866, sels d'argent sur verre, procédé au collodion humide, 20 x 25 cm, Musée McCord Stewart, Montréal.

Les photographies de Notman les plus louangées sur le plan artistique sont ses paysages et ses vues à la composition nette et élégante, dont une série commandée en 1858 par la Compagnie du Grand Tronc de chemin de fer du Canada pour documenter la construction du pont Victoria, qui allait relier, par voie ferrée, Montréal, New York et Boston. Mais ses portraits de studio et ses

photographies de genre sont également impressionnants par leur nombre et, parfois, par leur créativité.

Notman recherche non seulement la célébrité pour lui-même en soumettant ses œuvres à des expositions et à des revues internationales, mais il exploite également le potentiel de ses modèles célèbres et parfois, tristement célèbres, tels que le chef Sioux Tatanka Iyotake (Sitting Bull) et Buffalo Bill (né William Frederick Cody), pour vendre des clichés et améliorer la réputation de son studio. Dans les années 1860, il se présente comme le « photographe de la reine », après avoir offert au prince de Galles et à la reine Victoria un album en l'honneur de la reine; cette désignation l'aide à commercialiser son travail auprès d'une clientèle nationale et du marché touristique croissant[2].

De concert avec Alexander Henderson (1831-1913) et d'autres artistes et photographes notables de Montréal, Notman fait la promotion du domaine naissant de l'art canadien en parrainant des expositions d'art dans son somptueux studio. Il photographie également une sélection de peintures canadiennes qu'il vend sous forme de livre. Grâce à ces activités, il fait la promotion de ses services photographiques et les rehausse, en connectant la photographie de qualité au monde de l'art afin de tirer parti de son potentiel commercial.

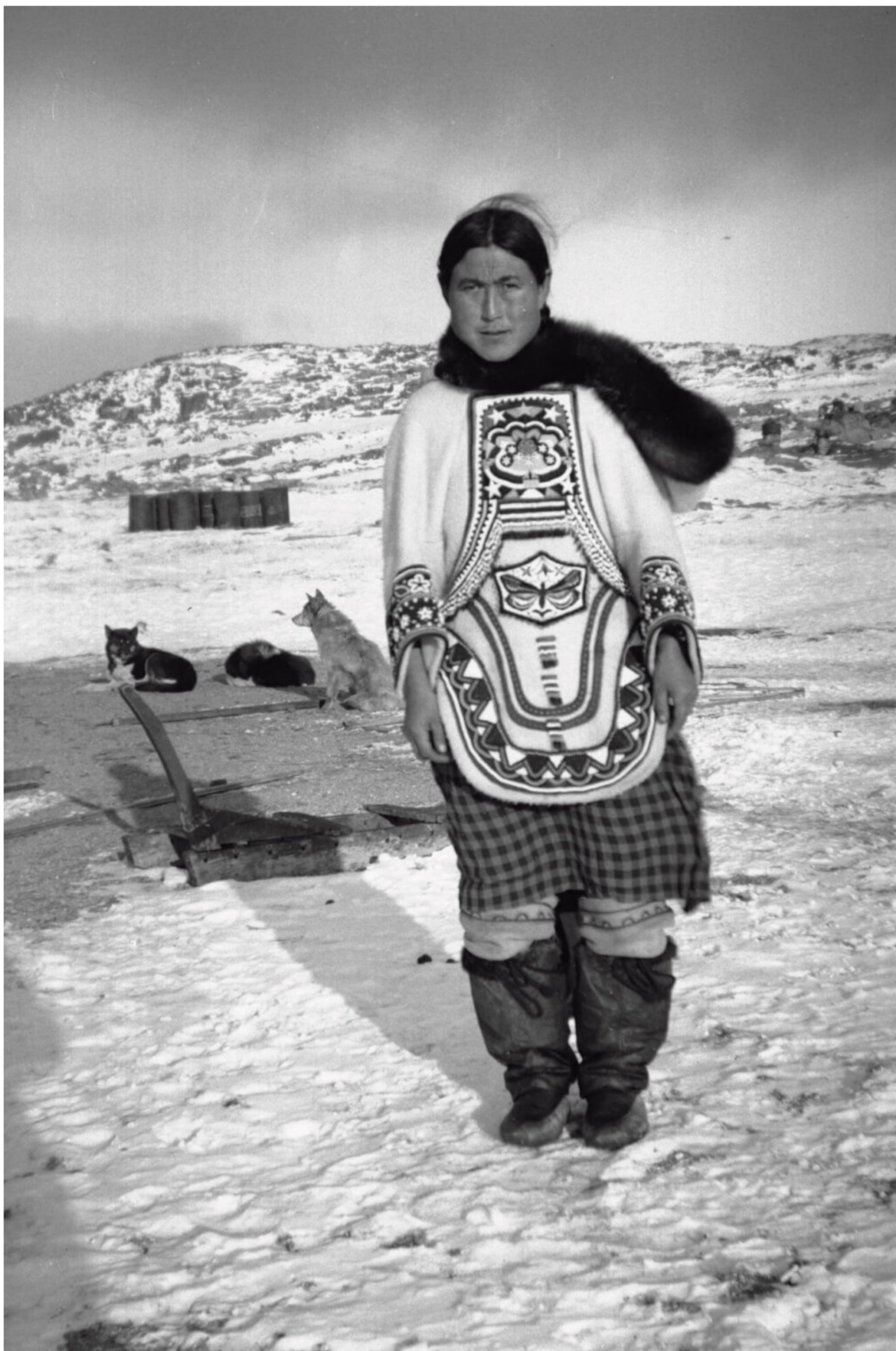




GAUCHE : William Notman and Son, *Sitting Bull and Buffalo Bill, Montreal, QC* (*Sitting Bull et Buffalo Bill, Montréal, QC*), 1885, négatif à la gélatine argentique sur verre, 17,9 x 11,3 cm, Musée McCord Stewart, Montréal. DROITE : William Notman and Son, *The Bounce, Montreal Snowshoe Club, QC* (*La culbute, Montreal Snowshoe Club, QC*), 1886, photo composite, sels d'argent sur verre, procédé de plaque sèche à la gélatine, 25 x 20 cm, Musée McCord Stewart, Montréal.

L'innovation de Notman se manifeste surtout dans son approche du commerce de la photographie. Au cours du dix-neuvième siècle, il ouvre des studios dans l'est du Canada et aux États-Unis. À mesure que son entreprise prend de l'ampleur, Notman fait travailler d'autres photographes pour lui, et lorsqu'en 1882 son fils William McFarlane Notman se joint au studio, celui-ci est rebaptisé Wm. Notman & Son. Certaines des images les plus emblématiques des années 1880, comme *The Bounce, Montreal Snowshoe Club, QC* (*La culbute, Montréal Snowshoe Club, QC*), 1886, peuvent être attribuées au studio plutôt qu'à un individu. Après la mort de leur père, William McFarlane Notman et son frère, Charles, dirigent le studio avant de le vendre à la société de production cinématographique Associated Screen News en 1935.

Peter Pitseolak (1902, Tujakjuak/île Nottingham, Nunavut – 1973, Kinngait/Cap Dorset, Nunavut)



Aggeok Pitseolak wearing a beaded amauti (*Aggeok Pitseolak portant un amauti perlé*), v.1940-1960, négatif noir et blanc, 5,7 cm x 8,9 cm, Musée canadien de l'histoire, Gatineau

Lorsque Peter Pitseolak (1902-1973) commence à prendre des photographies au début des années 1940, il veut montrer les gens de sa communauté de Kinngait (Cape Dorset) au Nunavut dans leur vie quotidienne. Dans ce portrait, il représente sa femme, Aggeok. Elle pose dans la toundra, avec des chiens et divers équipements en arrière-plan, vêtue d'une combinaison de vêtements traditionnels finement décorés et de tissus à carreaux importés. Par son sujet personnel et ses juxtapositions intéressantes, cette image est caractéristique de l'œuvre de Pitseolak. Grâce à ses photographies, l'artiste est le premier à donner une perspective inuite sur la vie traditionnelle dans l'Arctique.





GAUCHE : Peter Pitseolak, *Ashevak Ezekiel and Kooyoo Pitseolak leaving on the dog sled* (*Ashevak Ezekiel et Kooyoo Pitseolak partent en traîneau à chiens*), v.1940-1960, négatif noir et blanc, 6,4 x 8,9 cm, Musée canadien de l'histoire, Gatineau. DROITE : Peter Pitseolak, *Distant view of Cape Dorset* (*Vue lointaine de Cape Dorset*), v.1942-1943, négatif noir et blanc, 6,4 x 8,9 cm, Musée canadien de l'histoire, Gatineau.

Actif dans les années 1940 et 1950, Pitseolak se sert d'appareils empruntés et apprend la photographie par lui-même avant d'acquérir son premier appareil. Plus tard dans sa vie, il révèlera que c'est une rencontre avec le photographe et cinéaste des États-Unis Robert Flaherty (1884-1951) qui déclenche son intérêt pour la photographie[1]. Pitseolak en témoigne, il veut documenter la culture traditionnelle inuite dans une période d'immenses changements et d'incursion gouvernementale. Il prend donc des photos lors d'expéditions de chasse et autour des camps traditionnels[2]. Parfois, il met en scène l'action ou demande aux sujets de porter des vêtements particuliers, dans le cadre d'un processus de documentation enrichi de sa propre expérience de photographe également membre de la communauté qu'il prend pour sujet. En outre, ses photographies lui servent souvent de références pour son travail créatif de sculpteur, graveur et peintre.

L'un des principaux défis auxquels Pitseolak doit faire face est le fait que les appareils et le matériel photographique ne sont pas conçus pour les conditions arctiques. En collaboration avec Aggeok, il développe des films et des épreuves dans des huttes et des igloos, en veillant à modérer les variations de température, et il ajuste ses appareils photo pour atténuer l'éblouissement causé par la neige[3]. Pitseolak contracte la tuberculose en 1945, et sa mauvaise santé le pousse à se tourner vers des portraits intérieurs plus intimes de sa famille et de ses amitiés.

L'œuvre de Pitseolak n'est exposée qu'après sa mort. Après une exposition consacrée à ses photographies au Musée McCord de Montréal en 1975, le comité organisateur élabore une exposition itinérante pour le Nord avec de petits tirages montés sur des planches pliantes pouvant être chargées dans de petits avions[4].

Mary T. S. Schäffer (1861, West Chester, Pennsylvanie – 1939, Banff, Alberta)



***Looking for Goat While Baking Bread [Camp at Lower End of Maligne Lake]* (*À la recherche de chèvres tout en faisant cuire du pain [Camp à l'extrémité inférieure du lac Maligne]*), 1908**
Diapositive sur verre colorée à la main
Musée Whyte des Rocheuses canadiennes, Banff

La photographie *Looking for Goat While Baking Bread [Camp at Lower End of Maligne Lake]* (*À la recherche de chèvres tout en faisant cuire du pain [Camp à l'extrémité inférieure du lac Maligne]*), de Mary T. S. Schäffer (1861-1939), montre une femme seule dans un camp en pleine nature avec les Rocheuses en toile de fond. La diapositive sur verre soigneusement peinte met en valeur les fleurs rouge vif et les multiples tâches qu'exécute la femme au premier plan. Il n'est pas étonnant que les fleurs occupent une place de choix dans l'image puisque Schäffer, née en Pennsylvanie, a reçu une formation de peintre florale et était active dans les cercles scientifiques et photographiques de Philadelphie avant de s'installer au Canada. Schäffer crée un ensemble unique d'œuvres sur les Rocheuses à cette époque, et elle a souvent partagé ses photographies et

ses écrits sous forme de conférences à la lanterne magique, combinant les diapositives peintes à la main au récit de ses aventures.

En 1899, Schäffer se rend pour la première fois dans les Rocheuses canadiennes avec son mari, le Dr Charles Schäffer, médecin et botaniste amateur, pour documenter la flore. Bien que ses premiers travaux soient le fruit d'une collaboration et fassent souvent appel à ses talents d'aquarelliste, Schäffer expose également ses photographies de manière indépendante, notamment à l'Exposition universelle de Paris de 1900[1].





GAUCHE : Mary Schäffer, *Chamaenerion angustifolium [Fireweed]* (*Chamaenerion angustifolium [épilobe en épi]*), v.1910, diapositive sur verre colorée à la main, Musée Whyte des Rocheuses canadiennes, Banff. DROITE : Mary Schäffer, *Lonicera Bractulata, Fly honeysuckle* (*Lonicera Bractulata, chèvrefeuille*), v.1896-1905, diapositive sur verre colorée à la main, Musée Whyte des Rocheuses canadiennes, Banff.

Après la mort de son mari en 1903, Schäffer retourne dans les Rocheuses durant l'été pour collecter le matériel nécessaire à l'achèvement du livre sur la flore[2]. Mais plutôt que de dessiner ou de presser les fleurs, Schäffer exploite la photographie pour documenter les échantillons. Au cours de ces séjours, elle photographie également des personnes et des scènes de vie dans les Rocheuses à l'aide d'un appareil photo pliant et de négatifs sur plaque de verre, et vers 1907, elle passe au film celluloïd[3].





GAUCHE : Mary Schäffer, *Hiker picking flowers beneath Vice President and President* (*Randonneuse cueillant des fleurs sous les monts Vice President et President*), v.1900-1920, diapositive sur verre colorée à la main, Musée Whyte des Rocheuses canadiennes, Banff. DROITE : Mary Schäffer, *Mary Schäffer with horse* (*Mary Schäffer avec un cheval*) v.1907-1911, diapositive sur verre colorée à la main, Musée Whyte des Rocheuses canadiennes, Banff.

En 1907 et 1908, à l'aide d'une carte que lui fournit le guide et chasseur autochtone Sampson Beaver, Schäffer explore les régions éloignées au nord du lac Louise à la recherche du lac Maligne, connu des Îyârhé Nakoda sous le nom de Chaba Imne. Pendant le voyage, elle est accompagnée de son amie Mary Adams, professeure de géographie et collègue photographe, ainsi que de deux guides, dont Billy Warren, qui allait devenir le second mari de Schäffer. Bien

qu'elle n'ait aucune formation en arpentage, Schäffer se rend au lac Maligne à la demande de la Commission géologique du Canada. Son travail contribue à l'incorporation du lac dans le parc national Jasper.

En 1911, Schäffer publie son œuvre la plus connue, un carnet de voyage illustré retraçant ses expéditions de 1907 et 1908, sous le titre *Old Indian Trails: Incidents of Camp and Trail Life*. Les cent photographies de l'ouvrage ont été prises par Schäffer et Adams, et Schäffer est à la fois la narratrice et le sujet des illustrations. Elle s'installe définitivement à Banff en 1912 et poursuit sa carrière de photographe tout en publiant des articles sur la région[4].

Michael Semak (1934, Welland, Ontario – 2020, Oshawa, Ontario)



Untitled (*Sans titre*), janvier 1966
Épreuve à la gélatine argentique, 35,5 x 27,8 cm; (image) 34,2 x 23 cm
Collection MPCP, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Michael Semak (1934-2020) est surtout connu pour ses photographies documentaires des années 1960 et 1970, des compositions intimes et empreintes d'intensité. Comme dans cette image sans titre, nous voyons un jeune homme réconfortant une personne aux cheveux longs, assise. La tête de l'homme est inclinée et ses mains sont posées sur le dos et le cou de la jeune femme, qui penche sa tête vers sa poitrine. Seul le lieu où est campée la photographie donne un aperçu du contexte berçant ce moment dramatique et émotionnel. Warrendale était un établissement de la banlieue de Toronto réputé pour ses méthodes expérimentales dans le traitement des enfants souffrant de troubles d'ordre psychologique. Contrairement aux générations précédentes de photographes documentaires, Semak ne cherche pas à ordonner le monde ou à défendre des causes spécifiques; son objectif est plutôt de « provoquer, déranger et éclairer[1] ».

Figure marquante d'une jeune génération de photographes qui a adopté une approche nettement subjective du documentaire, Semak est un pigiste très en demande à l'Office national du film (ONF) et, sous la direction de Lorraine Monk, il contribue à conférer au Service de la photographie un style plus moderne. Au milieu des bouleversements sociaux des années 1960 et 1970, Semak cible des sujets photographiques pertinents, qu'ils soient captés au sein de sa famille ou chez les membres des communautés socialement marginalisées au Canada, ou au cours de ses voyages dans le monde entier.



Michael Semak, *Children in Raincoats Blowing Bubbles, Paris, France* (*Enfants en imperméables faisant des bulles, Paris, France*), 1967, épreuve à la gélatine argentique, 25 x 35,3 cm; (image) 21,9 x 32,6 cm, collection MPCP, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Succession Michael Semak/CARCC Ottawa 2023.

En 1969, l'ONF publie une série de photographies réalisées par Semak lors d'un voyage au Ghana. Le projet est financé par le Conseil des arts du Canada, dans la foulée de l'indépendance du Ghana proclamée par la Grande-Bretagne en 1957, et cette série de photos remporte la médaille d'or de l'ONF. Même si bon nombre de ses projets sont commandés par l'ONF, le praticien travaille également pour de grandes publications de presse comme *Time Life* et *National Geographic*. Ses travaux sont également publiés dans des magazines d'art photographique tels que *Impressions* (Canada) et *Camera* (Suisse). La carrière d'enseignant de Semak à l'Université York se poursuit sur trois décennies.

Sandra Semchuk (née en 1948, Meadow Lake, Saskatchewan)



Baba's Garden, Hafford, Saskatchewan 1985-1986 **(*Le jardin de Baba, Hafford, Saskatchewan 1985-1986*), 1985-1986**
Épreuves au colorant azoïque (Cibachrome), 27,7 x 35,3 cm chacune; (image) 26,7 x 34,5 cm chacune
Collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

La méthode photographique immersive de Sandra Semchuk (née en 1948) se révèle dans *Baba's Garden, Hafford, Saskatchewan 1985-1986* (*Le jardin de Baba, Hafford, Saskatchewan 1985-1986*). Les dix-sept photographies individuelles qui sont incorporées à l'œuvre représentent des fragments d'images de la grand-mère de Semchuk, ainsi que des couleurs et des textures pour les lier entre elles et évoquer l'esprit joyeux du jardin. L'artiste se sert de son appareil photo comme d'une extension d'elle-même et explore l'expérience sensorielle en captant des mouvements dans l'espace et des moments dans le temps. Sa pratique artistique, acclamée par la critique, propose un regard sur les relations familiales et communautaires.

Élevée en Saskatchewan dans une communauté coloniale canadienne d'origine ukrainienne tissée serrée, Semchuk crée des œuvres façonnées par un sentiment d'identité interconnectée[1]. À la fin des années 1970, elle perfectionne sa méthode de travail qui implique le dialogue et la coopération avec les membres de sa famille, notamment ses parents, sa fille, ainsi que son mari et partenaire artistique, James Nicholas (1947-2007), un écrivain cri des Rocheuses de Nelson House, au Manitoba. Sa série Co-Operative Self-Portraits

(Autoportraits coopératifs), 1979-1980, porte autant sur les relations entre les gens que sur les sujets représentés. Elle crée également un certain nombre d'autoportraits de grande intensité dramatique, qui portent sur sa relation avec sa famille, tels que *Self-portrait Taken in Baba's Bedroom on the Day I Said Goodbye to Her, Meadow Lake, Saskatchewan, April 12, 1977* (*Autoportrait pris dans la chambre de Baba le jour où je lui ai fait mes adieux, Meadow Lake, Saskatchewan, le 12 avril 1977*). Ces photographies appartiennent toutes à la série Excerpts from a Diary (Extraits du journal intime), 1982, composée de quatre-vingt-sept portraits et autoportraits qui traitent de la famille et de la mortalité[2]. Seeing My Father See His Own Death (Voir mon père voir sa propre mort), 1983, est créée avec son père et consiste en neuf aperçus rapprochés de son père saisi dans un paysage, exposés sur une ligne.



Sandra Semchuk, *Self-portrait Taken in Baba's Bedroom on the Day I Said Goodbye to Her, Meadow Lake, Saskatchewan, April 12, 1977* (*Autoportrait pris dans la chambre de Baba le jour où je lui ai fait mes adieux, Meadow Lake, Saskatchewan, le 12 avril 1977*), 12 avril 1977, épreuve à la gélatine argentique, 27,9 x 35,4 cm; (image) 22,3 x 26,7 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

En plus de travailler avec son mari, Semchuk collabore avec Brenda Mitten en 1986 au commissariat de *Silver Drum* (Tambour d'argent), une importante exposition de photographie autochtone. Semchuk enseigne à l'Université d'art et de design Emily-Carr de 1987 à 2018 et reçoit le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques en 2018.

Michael Snow (1928-2023, Toronto, Ontario)

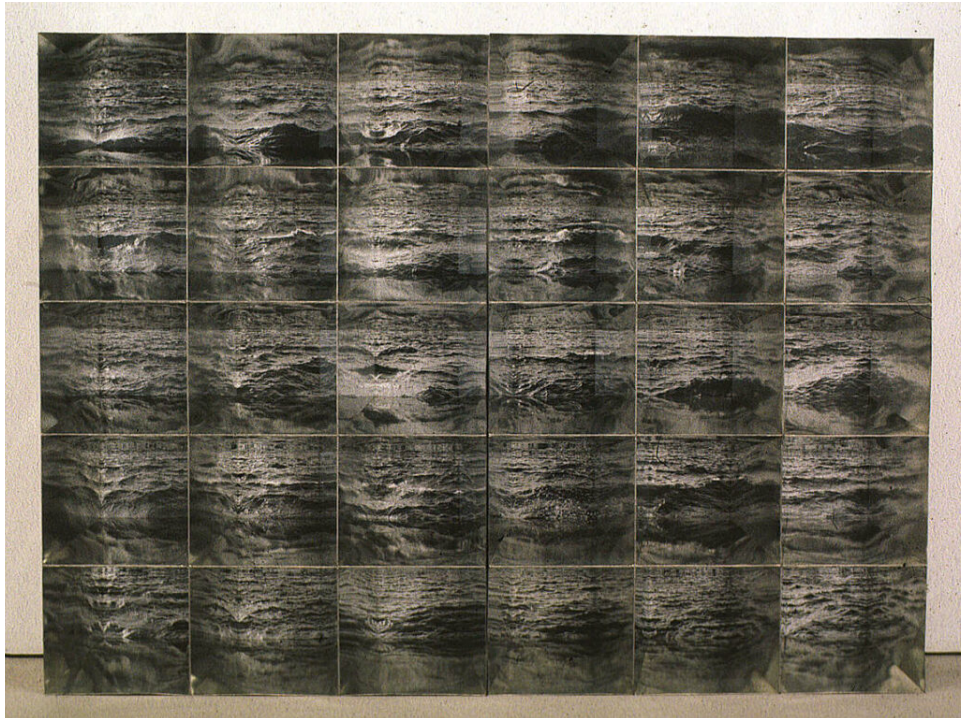


***Four to Five* (*Quatre à cinq*), 1962, imprimées en 1991**
Seize épreuves à la gélatine argentique, (dimensions totales) 68 x 83,3 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Michael Snow (1928-2023) est un artiste de renommée internationale qui, bien que connu principalement pour ses sculptures, ses peintures, ses films expérimentaux et sa musique, a également produit un important corpus d'œuvres photographiques. L'un de ses projets les plus célèbres, Walking Woman (La femme qui marche), 1961-1967, est développé à New York et consiste à placer dans des espaces publics de grandes œuvres sculpturales représentant une silhouette féminine. Ces découpes bidimensionnelles sont d'abord placées dans un environnement tridimensionnel avant d'être à nouveau transformées par la photographie. *Four to Five* (*Quatre à cinq*), sa première œuvre explicitement photographique, consiste en une grille de photographies de La femme qui marche dans les stations de métro et les rues de Toronto, qui invite le public à réfléchir à l'effet du motif dans l'espace public[1]. Il y a un

élément narratif dans cette œuvre, car le public a tendance à établir des liens entre les images afin de les lire comme une séquence.

Dans son œuvre, Snow étudie la manière dont nous percevons et représentons le monde, notamment en termes d'espace et de temps. Nombre de ses sculptures offrent des cadres à regarder et ses films ralentissent le passage du temps. Dans le domaine de la photographie, Snow remet en question sa relation au réalisme en s'intéressant davantage à la manière dont elle déforme notre perception du monde; il appelle ce phénomène « la stase de l'image photographique à temps arrêté », qui déforme notre expérience du monde autant qu'elle la capture[2].



Michael Snow, *Atlantic* (*Atlantique*), 1967, trente épreuves à la gélatine argentique, métal, bois, Arborite, 171,1 x 245,1 x 39,9 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Formé initialement en graphisme, Snow, en tant que jeune artiste, élargit constamment son vocabulaire technique et conceptuel. Il lit beaucoup sur l'histoire de l'art, voyage en Europe dans les années 1950 et s'installe à New York dans les années 1960, avec sa première femme, la peintre et cinéaste Joyce Wieland (1930-1998).

Tout au long des années 1960, Snow expose à la Isaacs Gallery de Toronto où il s'implique davantage en 1971, lorsqu'il revient s'installer à Toronto avec Wieland. Au cours de sa longue carrière, Snow déjoue les conventions en recourant à des livres photographiques, des grilles et des séries, en même temps qu'il crée des œuvres qui incorporent des diapositives, des boîtes lumineuses et des hologrammes, sans parler des photographies qu'il intègre souvent à des œuvres multimédias et à des films. La vaste production de Snow est exposée partout à travers le monde, notamment dans le cadre de sa première exposition solo au pavillon du Canada de la Biennale de Venise en 1970 et d'une exposition de ses premiers travaux photographiques au MoMA en 1976[3].

Gabor Szilasi (né en 1928, Budapest, Hongrie)



King's Hall Building, 1231 Sainte-Catherine Street West, Montreal **(*Édifice King's Hall, 1231, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal*), 1979, imprimée en 2012**
Épreuve à la gélatine argentique, 27,5 x 35,2 cm
Musée des beaux-arts de Montréal

Représentation d'un panorama urbain animé, *King's Hall Building* (*Édifice King's Hall*) fait partie d'une vaste étude de la rue Sainte-Catherine à Montréal que Gabor Szilasi (né en 1928) entreprend à la fin des années 1970. Méthodiquement et habilement, le photographe se concentre sur le paysage de la rue tel qu'il change au fil des saisons et des époques. Szilasi en témoigne, les traces de la vie humaine l'intéressent : « […] qu'il s'agisse d'architecture, d'intérieurs ou simplement d'une rue ou d'un panneau. Il doit y avoir un lien entre la nature et l'homme dans mes photographies[1]. » Cet accent mis sur le lien entre l'être humain et les espaces publics et privés qu'il habite définit son œuvre pendant des décennies.

Né en Hongrie, Szilasi débute comme photographe amateur à Budapest, prenant des photos de scènes de rue et plus tard de la révolution hongroise de 1956. Ces activités le mettent en danger si bien qu'il émigre avec son père pour s'installer à Montréal en 1959; il ne retourne en Hongrie qu'en 1980. Szilasi travaille pour l'Office du film du Québec qui, tout au long des années 1960, l'envoie photographier des sujets dans les régions rurales du Québec[2]. Durant la même période, il continue son propre travail documentaire, créant des photographies personnelles de sa ville d'adoption et des portraits de proches et de membres de sa famille, clichés qui sont exposés pour la première fois en 1967.





Gabor Szilasi, *Andrea Szilasi in her bedroom, Westmount, Quebec, 1979* (*Andrea Szilasi dans sa chambre, Westmount, Québec, 1979*), 1979, épreuve à la gélatine argentique et épreuve chromogène (Ektacolor), 35,3 x 27,8 cm chacune; (image 1) 23,4 x 29,6 cm; (image 2) 23,8 x 30 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Szilasi est en grande partie autodidacte, bien qu'il participe à des ateliers et qu'il possède une grande bibliothèque de livres sur la photographie et sur les artistes qui ont influencé et façonné sa pratique, notamment Walker Evans (1903-1975), photographe états-unien. Bien que ses premières œuvres soient réalisées à l'aide d'un appareil photo 35 mm, en 1970, Szilasi reçoit une subvention du Conseil des arts du Canada qui lui permet d'acquérir un appareil photo grand format 4 x 5 qui rend les détails des images avec beaucoup plus de netteté. Il poursuit sa documentation des régions rurales, à la recherche de sujets volontaires pour poser, comme on l'observe dans *Mme Marie-Jeanne Lessard, Saint-Joseph-de-Beauce*, 1973, tout en réalisant de nombreux clichés, en noir et blanc et parfois en couleur, de bâtiments vus de l'intérieur et de l'extérieur.

Gabor Szilasi est particulièrement proche de Sam Tata (1911-2005), son mentor, qui évolue dans les mêmes cercles artistiques montréalais. De 1972 à 1974, Szilasi est membre du Groupe d'action photographique (GAP) et ses nombreuses relations sont mises en évidence dans ses photographies de la scène artistique montréalaise. De 1979 à 1995, il enseigne la photographie à l'Université Concordia et ses œuvres sont largement collectionnées ainsi qu'exposées[3].

Sam Tata (1911, Shanghai, Chine – 2005, Sooke, Colombie-Britannique)



***Angels, Saint-Jean-Baptiste Day, Montreal, Quebec* (*Anges, fête de la Saint-Jean-Baptiste, Montréal, Québec*), 1962**
Épreuve à la gélatine argentique, 29,2 x 36,8 cm; (image) 22,6 x 34,1 cm
Collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Entourés d'enfants perplexes et de leurs parents qui ne leur portent aucune attention, les anges au premier plan de la photo *Angels, Saint-Jean-Baptiste Day, Montreal, Quebec* (*Anges, fête de la Saint-Jean-Baptiste, Montréal, Québec*) de Sam Tata (1911-2005), pourraient difficilement être moins célestes. Par cette image, prise dans les premiers jours de la Révolution tranquille, Tata capte un « instant décisif », une expression que le mentor de Tata, le légendaire photographe français Henri Cartier-Bresson (1908-2004), utilise pour décrire l'image fugace qui représente pleinement un événement complexe.

Né à Shanghai de parents Parsi qui émigrent de l'Inde vers la Chine avant sa naissance, Tata fréquente l'université à Hong Kong, avant de s'intéresser à la photographie, au milieu de la trentaine. Il s'inscrit dans un club photo, achète un Leica et commence à photographier les rues de la ville cosmopolite – *Street Conversation, Shanghai* (*Conversation dans la rue, Shanghai*), 1938, est exemplaire de cet ensemble d'œuvres. Lorsque l'occupation japonaise de la Chine rend la photographie publique difficile, Tata se tourne vers le portrait[1]. Sa première exposition, en 1946, associe ses portraits pictorialistes à des paysages

du célèbre photographe Lang Jingshan (1892-1995). De 1946 à 1948, Tata vit et travaille en Inde, où il fait la rencontre de Cartier-Bresson, qui a été dépêché par le magazine *LIFE* pour documenter l’indépendance de l’Inde en 1947 et qui deviendra son mentor, son collègue et son ami pour la vie.





GAUCHE : Sam Tata, *Street Conversation, Shanghai* (*Conversation dans la rue, Shanghai*), 1938, imprimée en 1972, épreuve à la gélatine argentique, 17,7 x 27,8 cm; (image) 16,5 x 24,2 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Sam Tata, *Cultural Parade with Posters of Mao Tse-Tung and Chu Te, July 4, 1949* (*Défilé culturel avec affiches de Mao Zedong et Zhu De, 4 juillet 1949*), 4 juillet 1949, imprimée en 1970, épreuve à la gélatine argentique, 50,8 x 40,6 cm; (image) 34,4 x 22,5 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Tata retourne à Shanghai en 1949, alors que la prise de pouvoir par les communistes bat son plein, et il documente les événements dans des images telles que *Cultural Parade with Posters of Mao Tse-Tung and Chu Te, July 4, 1949* (*Défilé culturel avec affiches de Mao Zedong et Zhu De, 4 juillet 1949*), 1949. L’artiste et sa famille élargie s’enfuient à Hong Kong en 1952, et en 1956, Tata, sa femme et sa fille partent pour Montréal. Avec l’aide d’un diplomate, il fait sortir clandestinement de Chine ses images de la révolution, mais la censure douanière saisit un grand nombre de ses photographies du vieux Shanghai. La perte de ses premières œuvres est aggravée lorsque Tata renonce à sa phase pictorialiste et détruit un grand nombre de ses images.

Au Canada, Tata travaille régulièrement en tant que pigiste pour l’Office national du film (ONF) et pour des magazines nationaux et internationaux. En collaborant avec ces derniers, il s’offusque souvent du fait que ses photographies doivent être liées à des textes et à des histoires plutôt que de parler d’elles-mêmes. Il expose, et plus tard publie, ses œuvres de Chine et d’Inde et finit par trouver des sujets pour ses photographies de rue dans les divers festivals culturels et religieux du Québec.

Tata est également célèbre pour ses portraits d’écrivain·es, d’artistes et d’interprètes, qu’il capte avec sensibilité dans leur espace de travail, alors que ces personnalités sont entourées d’éléments révélateurs de leur profession, comme on peut le voir dans *Lucie Guannel, Singer, Montreal, Quebec* (*Lucie Guannel, chanteuse, Montréal, Québec*), 1961[2]. Nombre de ces portraits, commandés par le magazine *Time*, sont plus tard rassemblés dans l’ouvrage *A Certain Identity: 50 Portraits* (1983). Tata est le mentor et l’ami de plusieurs

photographes de Montréal; il réalise des portraits d'un certain nombre de ces relations et lui-même figure souvent dans l'œuvre de Nina Raginsky (née en 1941) et de Gabor Szilasi (né en 1928).



Sam Tata, *Lucie Guannel, Singer, Montreal, Quebec* (*Lucie Guannel, chanteuse, Montréal, Québec*), 1961, imprimée en 1968, épreuve à la gélatine argentique, 25,2 x 35,6 cm; (image) 16 x 23,8 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Jeff Thomas (né en 1956, Buffalo, New York)



Bear at Higgins Street, Winnipeg, Manitoba (*Bear sur la rue Higgins, Winnipeg, Manitoba*), 1989
Épreuve à la gélatine argentique, 47,2 x 29,7 cm; (image) 33 x 22,9 cm
Collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Jeff Thomas (né en 1956), qui s'identifie comme un Iroquois urbain (Haudenosaunee), réalise en 1989 un portrait de son fils dans lequel il critique avec humour l'histoire coloniale du Canada. Sur la photo, Bear, le fils de Thomas, est vêtu d'un t-shirt affichant une photo de Christophe Colomb sous la mention « Founder of the New World [Fondateur du Nouveau Monde] ». Dans les années 1980, Thomas et son fils collaborent pour réaliser ces portraits, à une époque où une génération d'artistes autochtones au Canada explore la critique postmoderne comme forme d'activisme. Dans la série The Bear Portraits (Portraits de Bear), Thomas photographie son fils dans divers lieux urbains, affirmant ainsi la présence autochtone dans des sites d'où elle est absente et exprimant l'ironie de la vie autochtone contemporaine dans un État colonisateur. La présence même de Bear dans le paysage urbain et au pied des monuments historiques remet en question la légitimité de la culture coloniale et symbolise la vitalité permanente des cultures autochtones[1]. Ces préoccupations sont au cœur de l'art de Thomas depuis plus de quarante ans, et son travail est reconnu à l'échelle internationale pour ses contributions au processus de décolonisation.

Bien qu'il soit maintenant établi à Ottawa, Thomas a vécu dans sa ville natale de Buffalo, ainsi que dans la communauté des Six Nations de la rivière Grand (une communauté autochtone du sud de l'Ontario). Dans l'environnement urbain, il rencontre des traces des cultures autochtones présentées comme des reliques du passé sur des monuments et dans les musées, mais à la réserve des Six Nations, il apprend les fondements de la culture Haudenosaunee à travers les histoires et la vie quotidienne des membres de la communauté[2]. Thomas explore cet écart dans son œuvre, qui forme un dialogue complexe sur les représentations historiques et contemporaines des peuples autochtones.





GAUCHE : Jeff Thomas, *Bert General, my step-grandfather, husking white corn, Smooth Town, Six Nations Reserve* (*Bert General, mon beau-grand-père, épluche le maïs blanc, Smooth Town, Réserve des Six Nations*), 1980, épreuve à la gélatine argentique, dimensions variables. DROITE : Jeff Thomas, *Holland Antiques, Buffalo, New York*, 1982.

La narration constitue également une caractéristique essentielle de l'œuvre de Thomas : les titres, légendes et récits donnent vie à ses photographies[3]. Ses premières œuvres, datant de la fin des années 1970 et du début des années 1980, portent sur les sages des Six Nations, qu'il honore dans des images telles que *Bert General, my step-grandfather, husking white corn, Smooth Town, Six Nations Reserve* (*Bert General, mon beau-grand-père, épluche le maïs blanc, Smooth Town, Réserve des Six Nations*), 1980, et sur les principes culturels que ces sages lui ont enseignés. La série Scouting for Indians (À la recherche des Indiens) se penche sur la recherche de traces d'existence autochtone dans la ville, alors que la série Vanishing Race (Race en voie de disparition) témoigne des représentations stéréotypées de l'autochtonie auxquelles il a été confronté, comme dans *Holland Antiques, Buffalo, New York*, 1982. À propos de la série sur son fils Bear, Thomas explique : « Je me sers de Bear comme d'un marqueur de l'indianité en le faisant poser dans des endroits où elle n'existe pas. […] Ces photographies reflètent une indianité que les anthropologues ne considéreraient pas comme authentique, mais qui est pourtant très réelle pour moi[4]. » En 2019, Jeff Thomas est lauréat du Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques.

William James Topley (1845, Montréal, Québec – 1930, Vancouver, Colombie-Britannique)





GAUCHE : ***Mrs. Juchereau de St. Denis Lemoine is dressed as "The Dominion of Canada"*** **(*Mme Juchereau de St. Denis Lemoine costumée en « Dominion du Canada »*), mars 1876**
Négatif sur plaque de verre au collodion humide, 16,5 x 11,3 cm
Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa

DROITE : ***Mr. Juchereau de St. Denis Lemoine is dressed as "Jacques Cartier"*** **(*M. Juchereau de St. Denis Lemoine costumé en « Jacques Cartier »*), mars 1876**
Négatif sur plaque de verre au collodion humide, 16,5 x 11,3 cm
Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa

Une femme élégante pose dans un costume élaboré symbolisant le Dominion du Canada, alors que son mari, vêtu en Jacques Cartier, incarne son conquérant historique. Ces deux portraits réalisés par William James Topley (1845-1930) font partie d'une série de photographies prises pour commémorer le premier bal costumé organisé au Canada en 1876 par le gouverneur général. Photographe le plus reconnu à Ottawa au cours du dix-neuvième siècle, Topley immortalise la plupart du temps des événements, des activités ou des dignitaires du gouvernement, mais peu de commandes résultent en des images

comme celles-ci. Aujourd'hui, l'œuvre de Topley offre un aperçu inégalé de la culture visuelle ottavienne dans les décennies qui ont suivi la Confédération.

Topley naît à Montréal mais grandit à Aylmer. Alors qu'il est adolescent, sa mère lui offre un appareil photo qu'elle achète à William Notman (1826-1891), et lui donne une série de leçons[1]. Quelques années plus tard, après le retour de la famille à Montréal, Topley devient apprenti au studio de Notman. En 1868, dans la foulée de la Confédération, ce dernier lui confie la responsabilité du nouveau studio Notman à Ottawa, qui est situé bien en vue, en face des tout nouveaux édifices du Parlement. Lorsque Topley achète le studio en 1872, il attire déjà 2 300 clients par année; le photographe l'exploite sans interruption à divers endroits de la ville jusque dans les années 1920. Bien qu'il se concentre principalement sur les portraits élégants, particulièrement de personnalités gouvernementales, son studio crée et vend également des vues de paysages de partout au pays.



William James Topley, *Polly, an Inmate at the Carleton County Gaol* (*Polly, détenue à la prison du comté de Carleton*), 1er février 1895, négatif sur plaque de verre à la gélatine, 25,4 x 20,3 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

De Notman, Topley apprend la technique et la valeur commerciale de la réalisation et de la vente de photographies composites de grands événements sociaux. Il transforme ses portraits de costumes canadiens en une composition ambitieuse qui rassemble le groupe présent à une fête, et il photographie également les protagonistes participant à des carnavals de patinage – plus courants et plus accessibles à la fin du dix-neuvième siècle –, des gens qui sont souvent encouragés à porter des costumes extravagants[2].

Topley est également chargé par le gouvernement de photographier des personnes dans des contextes moins festifs et élitistes. Il est connu pour une série de 1895 représentant des femmes détenues à Ottawa, qui comprend des œuvres comme *Polly, an Inmate at the Carleton County Gaol* (*Polly, détenue à la prison du comté de Carleton*), ainsi qu'une série de 1910 documentant des personnes immigrantes qui arrivent par bateau dans le port de Québec, notamment *Slavic Immigrants, Yanaluk Family* (*Immigrants slaves, famille Yanaluk*). Ces deux projets immortalisent l'humanité de sujets traversant des circonstances difficiles.

En 1936, le gouvernement fédéral achète les biens du studio Topley, y compris 150 000 négatifs (en verre et en nitrate) ainsi que les journaux de bord et les dossiers commerciaux. Non seulement la collection Topley devient un outil essentiel pour les historien·nes, mais elle constitue également l'une des rares archives internationales d'un studio photographique du dix-neuvième siècle.

Larry Towell (né en 1953, Chatham-Kent, Ontario)



***Guatemala. El Quiche. Nebaj [A soldier and a Catholic nun]* (*Guatemala. El Quiche. Nebaj [Un soldat et une sœur catholique]*), 1988**
Épreuve à la gélatine argentique
© Larry Towell/Magnum Photos

Depuis le début de sa carrière de photojournaliste indépendant en 1984, Larry Towell (né en 1953) photographie des conflits et des mouvements de résistance, notamment en Afghanistan, en Palestine, en Ukraine et au Guatemala. Sur une photographie de 1988, une religieuse catholique passe à grands pas devant un soldat assis en train de fumer, une arme posée sur ses genoux. Le cadre en bois du poste militaire divise la composition, exprimant la tension entre l'armée et l'église catholique au Guatemala, dans les années 1980. L'œuvre de Towell reçoit une reconnaissance internationale et, en 1988, il devient le premier membre canadien de la célèbre agence Magnum Photo.

Towell privilégie les projets d'investigation de longue haleine qui lui permettent d'entrer en contact avec les personnes qu'il photographie et, entre le milieu et la fin des années 1980, il effectue de nombreux voyages en Amérique centrale. Au Nicaragua, il fait la rencontre de civils qui ont été persécutés par les Contras soutenus par les États-Unis et il photographie des victimes de mines terrestres. Au Salvador, il est témoin de l'interaction entre les civils et les combattants du FMLN (*Farabundo Martí para la Liberación Nacional*). L'armée salvadorienne

bombardait les villages de montagne pour faire fuir les habitant·es, principalement autochtones, qui pouvaient aider la résistance. Des milliers de personnes ont été tuées, certaines ont été emprisonnées et d'autres, relocalisées dans des camps pour personnes réfugiées. L'œuvre de Towell de cette période se penche sur l'impact de la privation de terres et de la lutte pour la survie dans une zone de conflit. Au Guatemala, il documente les violations des droits de la personne et les activités du Groupe de soutien mutuel (Grupo de Apoyo Mutuo – GAM), une organisation de défense des droits humains[1]. Son livre *House on Ninth Street* se compose d'une collection de photographies et d'entretiens avec des parents de « disparu·es », des personnes présumées assassinées par les forces de sécurité guatémaltèques[2].



Larry Towell, *My oldest son Moses Towell eats a wild pear while Ann sits behind the wheel of a 1951 pickup truck. It's the family's only vehicle. I bought it as junk for $200 and fixed it up on my own* (*Mon fils aîné, Moses Towell, mange une poire sauvage pendant qu'Ann est assise au volant d'une camionette de 1951. C'est le seul véhicule de la famille. Je l'ai acheté pour 200 $ et je l'ai réparé moi-même*), 1983, épreuve à la gélatine argentique. © Larry Towell/Magnum Photos.

Towell considère que la photographie fait partie intégrante de sa vie quotidienne et, dans cet esprit, il met également en œuvre sa famille, qui vit dans une ferme du sud-ouest de l'Ontario. Au cours de sa carrière, il publie treize livres, et ses essais photographiques paraissent dans des publications telles que le *New York Times Magazine*, *LIFE* et *Rolling Stone*. Il remporte de nombreux prix, dont le titre de la photographie de l'année du World Press Photo en 1994.

John Vanderpant (Jan van der Pant) (1884, Alkmaar, Pays-Bas – 1939, Vancouver, Colombie-Britannique)

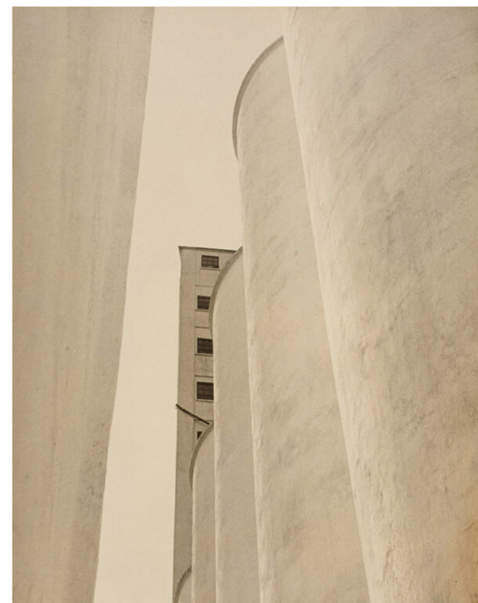


Temples of Today (*Les temples d'aujourd'hui*), v.1934, épreuve noir et blanc, (image) 30,6 x 42,4 cm; (sur support) 40,5 x 50,6 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa

Vers la fin de sa remarquable carrière, John Vanderpant (1884-1939) réalise la photographie *Temples of Today* (*Les temples d'aujourd'hui*), qui témoigne de son indéfectible engagement envers le modernisme. Les temples sont des formes massives et arrondies, mais au lieu de colonnes antiques, ce sont des élévateurs à grains industriels qui sont représentés dans un jeu austère d'ombre et de lumière, et vus à travers un écran de poteaux alignés au premier plan. Des images comme celle-ci valent à Vanderpant une grande reconnaissance, de nombreux prix, l'adhésion à la Royal Photographic Society en Grande-Bretagne, ainsi qu'une exposition solo au Seattle Art Museum en 1934.

Né et élevé aux Pays-Bas, John Vanderpant immigre au Canada en 1911. Il s'installe d'abord en Alberta, puis à New Westminster, en Colombie-Britannique, en 1919. Bien qu'il n'ait aucune formation officielle en photographie, il est fort d'un certain succès en tant que photojournaliste aux Pays-Bas[1]. À New Westminster, il exploite des studios de portraits spécialisés dans la pratique pictorialiste, utilisant des objectifs à la mise au point adoucie, du papier mat et des tirages au bromure d'argent pour la création de portraits riches et évocateurs.

Vanderpant est convaincu du potentiel artistique de la photographie et cultive activement la scène photographique de Vancouver, fondant à la fois un club photo ainsi qu'un influent salon à New Westminster. Il écrit et donne des conférences sur l'art et la photographie tout en soumettant ses propres clichés à des expositions et des revues.

GAUCHE : John Vanderpant, *Builders* (*Constructeurs*), v.1930, épreuve à la gélatine argentique, 34,3 x 26,7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : John Vanderpant, *No.2, Towers in White* (*N° 2, Tours en blanc*), v.1934, épreuve à la gélatine argentique, (image) 34,4 x 27 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

En 1926, Vanderpant s'associe à son collègue photographe Harold Mortimer-Lamb (1872-1970) pour créer les Vanderpant Galleries, un studio et un espace d'exposition, mais la collaboration entre les deux hommes est de courte durée. Sous la direction de Vanderpant, les Vanderpant Galleries deviennent une vitrine pour l'art moderne, la poésie et la musique, exposant fréquemment des artistes de la région, notamment Emily Carr (1871-1945) et F. H. Varley (1881-1969), avec qui il partage un intérêt pour l'art et la spiritualité. Les Vanderpant Galleries organisent également d'importantes expositions d'œuvres des célèbres modernistes états-uniens Edward Weston (1886-1958) et Imogen Cunningham (1883-1976). Vanderpant entretient une longue correspondance avec ces deux photographes[2], et ces liens internationaux avec les modernistes l'ont possiblement influencé à délaisser le pictorialisme après 1925.

En 1930, Vanderpant accepte une commande de la compagnie de chemin de fer Canadien Pacifique pour photographier le parcours reliant Vancouver à Québec – *Untitled [Union Station I]* (*Sans titre [Station Union I]*), 1930, et *Builders* (*Constructeurs*), v.1930, sont des œuvres captées dans le cadre de ce projet. Selon l'archiviste Jill Delaney, cet ensemble d'images modernistes de l'architecture canadienne, parfois à la limite de l'abstraction, peut être lu comme un effort collectif de construction de la nation, invitant le public à voir le Canada comme une nation dynamique, industrialisée et moderne[3]. Malgré cette réalisation, les dernières années de Vanderpant sont considérablement compromises par une mauvaise santé et la Grande Dépression, si bien que son œuvre demeure enfouie pendant des années. En 1976, une rétrospective organisée par le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) permet de réévaluer ses plus importantes contributions à la photographie et à l'art.

Jeff Wall (né en 1946, Vancouver, Colombie-Britannique)



***The Destroyed Room* (*La chambre détruite*), 1978**
Transparent dans un caisson lumineux, 159 x 229 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

The Destroyed Room (*La chambre détruite*), une œuvre phare de Jeff Wall (né en 1946), fait allusion à la peinture d'histoire du dix-neuvième siècle, en particulier *La mort de Sardanapale*, 1827, d'Eugène Delacroix (1798-1863), qui met en scène la déchéance d'un monarque assyrien comme un spectacle orientaliste. La référence à la peinture d'histoire et la réinterprétation de Wall fonctionnent à plusieurs niveaux, mettant en scène la destruction pour le plaisir esthétique et demandant aux personnes spectatrices de considérer leur rapport voyeuriste aux représentations du désastre. Ses photographies sont souvent inspirées d'épisodes de la vie quotidienne ou d'autres œuvres d'art et, contrairement aux photographies documentaires qui dépeignent un fragment d'un événement ou d'un récit, elles semblent complètes en elles-mêmes. Wall obtient une renommée internationale et est l'un des artistes les plus importants associés au photoconceptualisme de Vancouver.

Wall est reconnu pour ses grands transparents en couleurs rétroéclairés présentés dans des caissons lumineux, un format qu'il emploie dès la fin des années 1970, lorsqu'il se détourne de l'art conceptuel pour s'intéresser à la

théâtralité de la télévision, de la publicité et des vitrines commerciales[1]. C'est également au cours de cette période qu'il développe un concept de tableau cinématographique pour structurer son travail.



GAUCHE : Jeff Wall, *Mimic* (*Imitateur*), 1982, transparent dans un caisson lumineux, (image) 198 x 228,6 cm, Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto. DROITE : Jeff Wall, *Milk* (*Lait*), 1984, transparent dans un caisson lumineux, 187 x 229 cm, Museum of Modern Art, New York, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Dans les années 1980, l'artiste construit des vignettes qui semblent réelles pour explorer des situations ou des expériences qui défient la représentation photographique. Cela inclut des œuvres telles que *Mimic* (*Imitateur*), 1982, qui traite de la dynamique subtile du racisme, et *Milk* (*Lait*), 1984, une réflexion sur l'exclusion sociale qui fait d'un berlingot de lait renversé l'expression de la détresse[2]. Historien de l'art de formation, Wall écrit sur l'œuvre d'autres artistes tout comme il a beaucoup discuté de son propre travail. Ses essais et ses entrevues font état de ses intérêts philosophiques, et influencent la façon dont les critiques de même que les conservateurs et conservatrices interprètent son art[3]. Le photographe enseigne au Nova Scotia College of Art and Design (aujourd'hui l'Université NSCAD), à l'Université Simon Fraser et à l'Université de la Colombie-Britannique, où il est professeur titulaire jusqu'à sa retraite en 1999, et il influence une génération d'artistes, dont Ken Lum (né en 1956). En 2007, Jeff Wall est nommé Officier de l'Ordre du Canada et, en 2008, il reçoit le Prix Audain pour l'ensemble de sa carrière en arts visuels.

Ian Wallace (né en 1943, Shoreham, Angleterre)



***Poverty with Orange* (*Pauvreté avec orange*), 1987**
Photo laminée et acrylique sur toile, 152 x 152 cm
The Freybe Collection, Vancouver

Dans *Poverty with Orange* (*Pauvreté avec orange*), 1987, Ian Wallace (né en 1943) juxtapose ce qui ressemble à une photographie historique d'une scène de rue à un aplat d'acrylique orange voisinant un carré beige. Comme d'autres œuvres de la série Poverty (Pauvreté), cet arrangement esthétique explore la tension entre représentation et abstraction en réutilisant un ensemble d'images mises en scène créées par Wallace pour représenter des problèmes sociaux[1].

Figure clé du photoconceptualisme de Vancouver, Wallace est l'un des artistes canadiens les plus célèbres à l'échelle internationale.



Ian Wallace, *Street Reflections* (*Réflexions sur la rue*), détail, 1970-1991, épreuve à la gélatine argentique, 40,1 x 60,1 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Né en Angleterre mais élevé en Colombie-Britannique, il étudie l'histoire et la théorie de l'art à l'Université de la Colombie-Britannique (UBC) avant de se tourner vers l'art conceptuel à la fin des années 1960[2]. Étudiant, Wallace s'implique dans de nombreux aspects de la scène artistique de Vancouver. Non seulement il joue de la musique, mais il connaît également un certain succès en tant que peintre et poète. Dans ses œuvres subséquentes, collages, installations en série et projections photographiques, Wallace questionne les relations entre la photographie et la peinture, le langage et le cinéma.

Dans son œuvre, Wallace se penche sur la manière dont notre expérience de la ville et de ses espaces est médiatisée par la photographie. Dans une image de sa série Street Reflections (Réflexions sur la rue), 1970-2007, cinq tirages en noir et blanc sont disposés à la verticale, sur le mur. Chaque image est prise sous le même angle, le cadre étant divisé entre une vitrine de magasin à droite et, à gauche, un moment différent dans la rue, reflété dans la vitrine. Dans les années 1970, dans le but d'explorer le pouvoir de l'image, Wallace exploite les tirages photographiques à grande échelle, avant que cette technique ne se répande dans l'art contemporain. Dans le cadre de son engagement plus marqué pour la couleur, il emploie également la pellicule couleur en plus du noir et blanc, reconnue comme plus traditionnellement artistique, et pratique la coloration à la main des tirages et l'intégration de blocs de peinture monochromes juxtaposées aux photographies, comme on l'observe dans l'œuvre *At the Crosswalk I* (*À l'intersection I*), 1988.




GAUCHE : Ian Wallace, *Street Reflections* (*Réflexions sur la rue*), 1970/2007, cinq photographies noir et blanc avec Plexiglas, 203 x 51 cm, Catriona Jeffries Gallery, Vancouver, photographie d'Achim Kulkulies. DROITE : Ian Wallace, *At the Crosswalk I* (*À l'intersection I*), 1988, photo laminée et acrylique sur toile, 496 × 279 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Avec l'aimable autorisation de la Catriona Jeffries Gallery, Vancouver.

Auteur prolifique et sujet d'une myriade d'entretiens, d'essais et de livres, Wallace façonne notre compréhension de l'art postmoderne, du photoconceptualisme de Vancouver, et de son propre travail[3]. Professeur à l'UBC et à la Vancouver School of Art (aujourd'hui l'Emily Carr Institute of Art and Design), Wallace influence plusieurs générations d'artistes, dont Jeff Wall (né en 1946), Stan Douglas (né en 1960), Rodney Graham (1949-2022) et Ken Lum (né en 1956).

Margaret Watkins (1884, Hamilton, Ontario – 1969, Glasgow, Écosse)

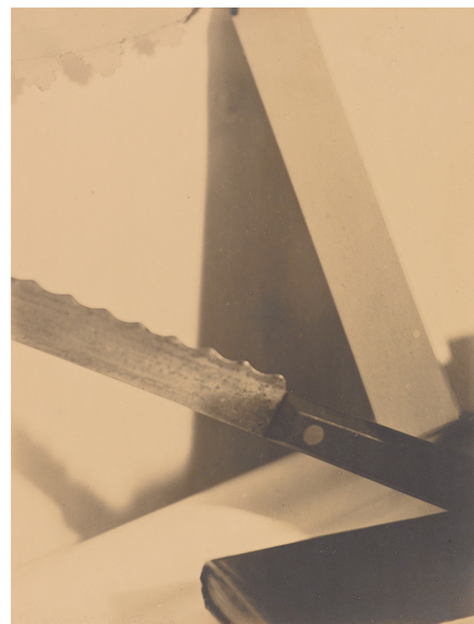


The Kitchen Sink (*L'évier*), v.1919
Épreuve au palladium, 21,3 x 16,4 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

La photographie emblématique *The Kitchen Sink* (*L'évier*), de Margaret Watkins (1884-1969), est une belle image de désordre qui fusionne la mise au point adoucie et les tons chauds du pictorialisme avec la composition dynamique et les sujets utilitaires du modernisme. La platinotypie permet l'obtention de tons gris et de formes aux contours riches et atténués, par opposition aux lignes et aux tons plus austères du procédé plus moderne à la gélatine argentique. Dans l'ensemble, cette œuvre saisissante fait écho à la manière dont Watkins cherche à équilibrer les tensions dans sa propre photographie et dans sa brève, mais brillante, carrière.

Watkins grandit dans une famille aisée et cultivée qui encourage ses intérêts artistiques. Il est possible qu'elle ait commencé à s'initier à la photographie grâce à son oncle, qui était actif dans le club photo local. Cependant, le sort de la famille change radicalement à l'adolescence de Watkins et des difficultés les accablent pendant plusieurs années. Juste après son vingt-quatrième anniversaire, la photographe déclare dans un carnet : « Je suis presque domestiquée à mort[1]. » Elle quitte rapidement le foyer familial pour travailler dans une série de camps artistiques progressistes du nord-est des États-Unis. C'est dans ce contexte expérimental qu'elle étudie la photographie, s'intéressant d'abord au paysage puis aux personnages, avant de se tourner vers les compositions de natures mortes qui allaient définir sa carrière[2].

Comme tant d'autres artistes du Canada à sa suite, elle finit par se rendre à New York, où elle fréquente la célèbre Clarence H. White School of Photography. Watkins est une étudiante vedette devenue professeure, et la célèbre photojournaliste Margaret Bourke-White (1904-1971) compte parmi ses élèves. Dans le cadre de sa pratique artistique, Watkins expose des épreuves signées comme *L'évier* dans plusieurs galeries importantes new-yorkaises et du monde entier, et des photographies comme *Domestic Symphony* (*Symphonie domestique*), 1919, et *Design-Angles*, 1919, sont également largement admirées. Cependant, elle travaille aussi en tant que photographe commerciale, créant des publicités très médiatisées pour des produits aussi disparates que le savon, le fromage et les bagages.

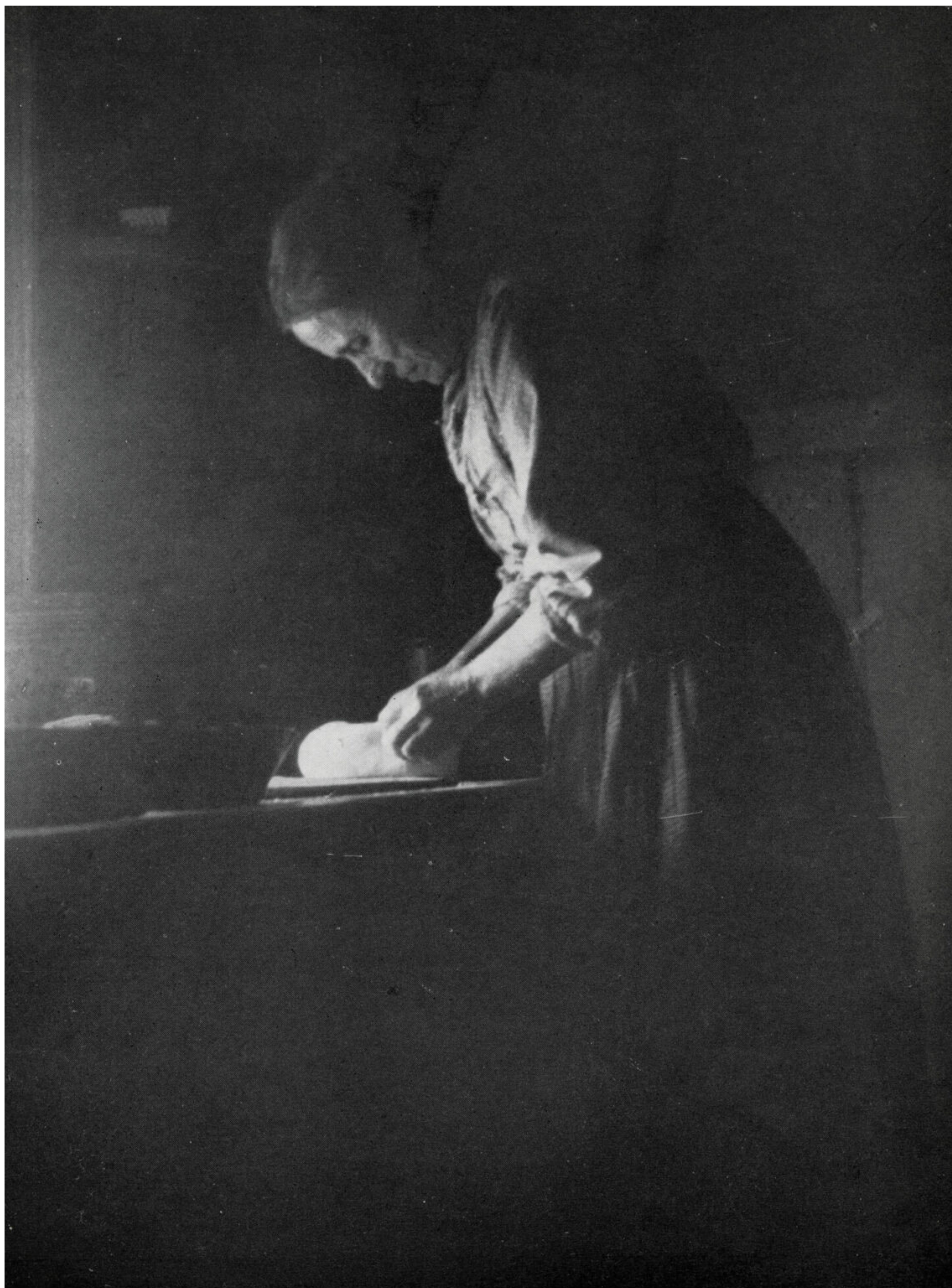
GAUCHE : Margaret Watkins, *Domestic Symphony* (*Symphonie domestique*), 1919, épreuve au palladium, 21,2 x 16,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Margaret Watkins, *Design-Angles*, 1919, épreuve à la gélatine argentique, 15,6 x 20,6 cm, Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, Texas (P1983.41.3).

Désenchantée par le milieu compétitif de la photographie de New York, Watkins voyage en Europe et s'installe à Glasgow, en 1928, pour s'occuper de ses tantes âgées. Elle est élue membre associée de la Royal Photographic

Society et, en 1933, elle participe à un voyage photographique de groupe en Union soviétique. Elle poursuit sa carrière de photographe tout au long des années 1930, mais ses œuvres ne sont vues que dans des expositions locales[3].

Juste avant sa mort en 1969, Watkins donne une boîte à son voisin et ami, Joseph Mulholland. Lorsque celui-ci l'ouvre finalement, quelques années après la mort de l'artiste, il est stupéfait de trouver une foule de tirages avec des autocollants de galeries provenant de nombreux pays. Au cours de leurs décennies d'amitié, Watkins n'avait jamais parlé de son travail photographique. Bien qu'elle ne revienne jamais au Canada, son œuvre et son héritage traversent inévitablement son pays natal. Tout au long de sa vie, elle a entretenu une correspondance avec ses amitiés et sa famille au Canada, des lettres qui sont maintenant archivées à l'Université McMaster.

Edith S. Watson (1861, East Windsor Hill, Connecticut – 1943, St. Petersburg, Floride)



Canada, "the Bread-Mother" of the World (*Canada, la « mère nourricière » du monde*), 1922
Image tirée de l'ouvrage de Victoria Hayward, *Romantic Canada* (1922)

Tant par son titre que son éclairage théâtral, l'œuvre *Canada, "the Bread-Mother" of the World* (*Canada, la « mère nourricière » du monde*) sublime l'acte quotidien de la fabrication du pain. Cette photographie fait partie de la dizaine de compositions esthétisées du travail rural créées par Edith Watson (1861-1943). Elle est publiée dans *Romantic Canada* (1922), un livre que Watson élabore en collaboration avec la journaliste Victoria Hayward, sa partenaire de travail et de vie. Comportant soixante-dix-sept reproductions en demi-teinte des photographies de Watson, le livre dépeint le Canada par une série de scènes préindustrielles idylliques qui sont inhabituelles pour souligner la contribution des femmes à l'essor des communautés rurales[1].

Watson grandit dans le Connecticut et apprend probablement la photographie auprès de son oncle, un botaniste. Elle connaît un succès modeste en tant qu'aquarelliste avant d'entreprendre une carrière dans la photographie. Au début des années 1890, elle voyage à Terre-Neuve qui est, à l'époque, une colonie britannique, et se rend ensuite dans d'autres régions d'Amérique du Nord[2]. Sa première commande photographique importante est de fournir des photographies pour un récit de voyage sur la Nouvelle-Écosse rédigé par l'autrice Margaret Morley[3]. Chaque année pendant quarante ans, Watson retourne au Canada pour des séjours prolongés afin de photographier la vie rurale partout au pays. Elle s'intéresse aux régions de Terre-Neuve et du Labrador et au sujet des femmes au travail, un thème qu'elle aborde également lorsqu'elle vit avec les Doukhobors, en Colombie-Britannique, qu'elle photographie pendant trois étés à la fin des années 1910[4].





GAUCHE : Edith S. Watson, *Rural scene, Île d'Orléans, QC* (*Scène rurale, île d'Orléans, QC*), v.1925, sels d'argent et encre de couleur sur verre, procédé gélatino-argentique, 8,2 x 10,1 cm, Musée McCord Stewart, Montréal. DROITE : Edith S. Watson, *View of Iceberg* (*Vue d'un iceberg*), 16-23 août 1913, épreuve à la gélatine argentique, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Sur le plan stylistique, les points forts de Watson sont la composition et l'éclairage, et elle a adapté des éléments du pictorialisme pour créer des vues romancées du travail domestique féminin. Apparemment, elle n'a jamais aimé son Leica, mais préférait les simples appareils à boîtier, plus faciles à transporter lors de ses voyages, même si les plaques de verre restaient un fardeau à transporter.

Déterminée à vivre de la photographie de voyage, Watson produit des photos qui plaisent au lectorat anglophone de la classe moyenne urbaine, et elle vend ses œuvres à une vaste gamme de magazines et de publications, notamment *Chatelaine*, *Maclean's*, *Canadian Magazine*, *National Geographic* et *Ladies' Home Journal*, ainsi qu'à des gouvernements et des commanditaires. Elle échange également ses tirages contre des biens et des services, notamment des billets de train et du matériel de photographie. Elle est passionnée par son travail et insiste pour être créditée pour ses images, ce qui n'est pas courant dans les médias de masse. Elle décline également les invitations à publier ses photographies dans des revues d'art et des expositions, car elle n'y serait pas rémunérée. Watson est cependant généreuse en partageant les copies de ses photographies avec ses sujets, et ces images font leur chemin dans les familles et dans les collections publiques[5].



Institutions

Qu’il s’agisse de musées, d’archives gouvernementales ou d’entreprises, de magazines illustrés, d’organismes gérés par des artistes ou d’établissements d’enseignement, les institutions façonnent la manière dont nous voyons, apprécions et comprenons la photographie au Canada. Mais de nombreux facteurs sociaux, politiques et économiques influencent également qui devient photographe, ce qui est photographié, et quelles œuvres sont publiées et exposées. Toute histoire de la photographie doit tenir compte de la façon dont les photographes apprennent leur métier, choisissent leurs sujets et exposent leurs œuvres.

La plupart des institutions abordées ici sont transnationales; elles sont à la fois grandes et petites, formelles et informelles, mais elles ont toutes influencé le développement de la photographie de manière distincte et importante.

Années 1840-1880 : la construction d'une base professionnelle
Dès que Louis Daguerre (1787-1851) annonce l'invention du procédé du daguerréotype en 1839, les journaux et les revues scientifiques s'empressent de diffuser des informations sur la photographie. À peine dix ans plus tard, des revues consacrées à la photographie naissent en Europe, au Royaume-Uni et aux États-Unis, et beaucoup d'entre elles comptent un lectorat et des collaborateurs canadiens enthousiastes. À l'origine, ces publications s'adressent aux photographes de profession et aux néophytes ayant un penchant scientifique. Elles comportent souvent des articles réimprimés de journaux et d'autres revues visant à tenir le public au courant des dernières techniques, et proposent des formules à faire soi-même, en plus de fournir des ressources pour commander des matériaux et de l'équipement et d'offrir des exemples de modèles d'affaires novateurs. Plus tard, ces revues publient des textes soumis tant par des praticiens que par des scientifiques et des fournisseurs, tous concernés par le développement des arts photographiques.

À cette époque, la sécurité est un enjeu majeur pour cette profession naissante qui traverse les frontières nationales, et les journaux représentent une source d'information importante pour tous les photographes. En 1852, un numéro du *Photographic Art Journal* révèle qu'un daguerréotypiste new-yorkais, Jeremiah Gurney, est si gravement malade à la suite d'un empoisonnement au mercure que sa vie est en danger. Le rédacteur en chef fait remarquer qu'il s'agit du quatrième incident de ce type dont il entend parler en deux ans et qu'il est essentiel que les photographes connaissent les risques et sachent comment les atténuer[1].

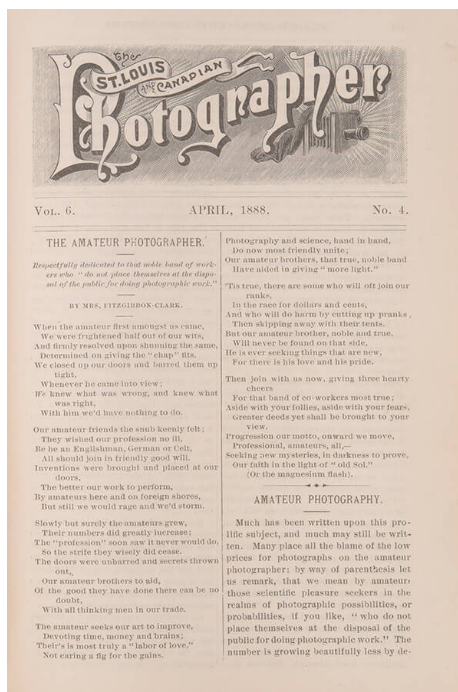


James Inglis, *Right Still Now* (*On ne bouge plus*), frontispice du journal *The Philadelphia Photographer* 3, nº 35 (novembre 1866).

Les rédacteurs et rédactrices en chef des journaux comptent également parmi les premiers arbitres de la qualité et du professionnalisme de la photographie, puisqu'ils et elles décident des œuvres à présenter et des questions à débattre dans le domaine. William Notman (1826-1891), un propriétaire de studio futé, place de la publicité dans diverses publications et se lie d'amitié avec Edward L. Wilson, fondateur et rédacteur en chef du *Philadelphia Photographer*, qui fait

régulièrement son éloge et la promotion de son travail dans la presse[2]. Le journal de Wilson est également l'un des premiers à faire circuler des épreuves photographiques avant qu'elles ne soient intégrées au texte et il présente à trois reprises le travail du photographe montréalais James Inglis (1835-1904) à la fin des années 1860. Dans une image ludique conçue pour plaire à ses collègues photographes, Inglis place un bébé jovial comme opérateur de la caméra, entouré des accessoires et des appuie-têtes du travail en studio.

Les journaux présentent également des entreprises commerciales innovantes. À la fin des années 1880, Hannah Maynard (1834-1918) écrit des lettres et envoie régulièrement des exemples de ses « joyaux », ses photos d'enfants prises en studio, au journal *The St. Louis and Canadian Photographer* dirigé par M[me] Fitzgibbon-Clark. Ce journal célébrait la « belle famille grandissante » de photographies d'enfants de Maynard, approuvant du même souffle son travail et ce qui était considéré, à l'époque, comme un sujet féminin convenable pour la praticienne[3].


The St. Louis and Canadian Photographer

Vol. 6. APRIL, 1888. No. 4.

THE AMATEUR PHOTOGRAPHER.

Respectfully dedicated to that noble band of workers who "do not place themselves at the disposal of the public for doing photographic work."

BY MRS. FITZGIBBON-CLARK.

When the amateur first amongst us came,
We were frightened half out of our wits,
And firmly resolved upon shunning the same,
Determined on giving the "chap" fits.
We closed up our doors and barred them up tight,
Whenever he came into view;
We knew what was wrong, and knew what was right,
With him we'd have nothing to do.

Our amateur friends the snub keenly felt;
They wished our profession no ill,
Be he an Englishman, German or Celt,
All should join in friendly good will.
Inventions were brought and placed at our doors,
The better our work to perform,
By amateurs here and on foreign shores,
But still we would rage and we'd storm.

Slowly but surely the amateurs grew,
Their numbers did greatly increase;
The "profession" soon saw it never would do,
So the strife they wisely did cease.
The doors were unbarred and secrets thrown out,
Our amateur brothers to aid,
Of the good they have done there can be no doubt,
With all thinking men in our trade.

The amateur seeks our art to improve,
Devoting time, money and brains;
Their's is most truly a "labor of love,"
Not caring a fig for the gains.

Photography and science, hand in hand,
Do now most friendly unite;
Our amateur brothers, that true, noble band
Have aided in giving "more light."

'Tis true, there are some who will oft join our ranks,
In the race for dollars and cents,
And who will do harm by cutting up pranks,
Then skipping away with their tents.
But our amateur brother, noble and true,
Will never be found on that side,
He is ever seeking things that are new,
For there is his love and his pride.

Then join with us now, giving three hearty cheers
For that band of co-workers most true;
Aside with your follies, aside with your fears,
Greater deeds yet shall be brought to your view.
Progression our motto, onward we move,
Professional, amateurs, all,—
Seeking new mysteries, in darkness to prove,
Our faith in the light of "old Sol."
(Or the magnesium flash).

AMATEUR PHOTOGRAPHY.

Much has been written upon this prolific subject, and much may still be written. Many place all the blame of the low prices for photographs on the amateur photographer: by way of parenthesis let us remark, that we mean by amateurs those scientific pleasure seekers in the realms of photographic possibilities, or probabilities, if you like, "who do not place themselves at the disposal of the public for doing photographic work." The number is growing beautifully less by de-



GAUCHE : Couverture du journal *The St. Louis and Canadian Photographer* (St. Louis, MO, États-Unis), volume 6, n[o] 4 (avril 1888), George Eastman Museum, Rochester, New York. DROITE : Hannah Maynard, *British Columbia Gems of the Year 1883* (*Joyaux de la Colombie-Britannique pour l'année 1883*), 1884, négatif noir et blanc sur plaque de verre, 16,5 x 21,5 cm, Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique. Il s'agit d'une photo composite réalisée à partir de portraits d'enfants pris l'année précédente (1883). Au centre se trouvent les montages à petite échelle des Joyaux de 1881 et 1882.

Bien qu'il y ait eu des efforts sporadiques pour créer des revues de photographie canadiennes au dix-neuvième siècle, celles-ci n'atteindront jamais le nombre d'abonnements nécessaire à leur survie. Le *Canadian Photographer* ne sort que quelques numéros à la fin des années 1880 avant d'être intégré au *St. Louis Photographer*.

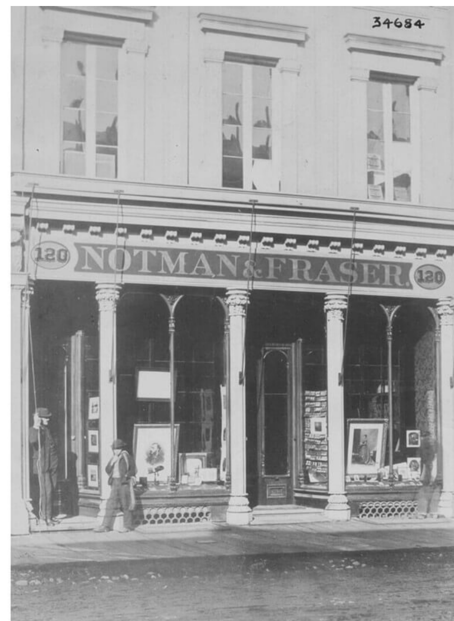
Même après la Confédération, en 1867, le développement des communautés photographiques professionnelles au Canada tend à être régional plutôt que national. En 1873, les transcriptions de la cinquième réunion annuelle de l'American National Photographic Society à Buffalo indiquent que plusieurs membres y assistant viennent du Canada[4]. En 1889, l'*Anthony's Photographic Bulletin* (New York), qui comprend des listes de sociétés photographiques amateurs et professionnelles, enregistre les groupes photographiques canadiens aux côtés des groupes des États-Unis. Les sociétés photographiques des îles britanniques et des colonies britanniques sont répertoriées séparément. Bien que le Canada et l'Australie soient encore des colonies britanniques à cette époque, le développement transnational de la photographie nord-américaine éclipse l'exactitude politique[5]. Même si ces premières revues et associations sont situées à l'extérieur des frontières mouvantes du Canada du dix-neuvième siècle, elles fournissent aux

photographes du pays des occasions capitales de perfectionner leur art et de créer une communauté.

Années 1850-1890 : l'essor des lieux d'exposition

Jusqu'à l'essor de la similigravure à la fin du dix-neuvième siècle, le seul moyen de publier des photographies accompagnées d'un texte est de réaliser des gravures d'après photo ou de coller des tirages photographiques, un procédé qui se révèle coûteux. Par conséquent, les premières personnes intéressées à voir se développer l'art photographique orientent le lectorat vers des galeries et des lieux d'exposition où l'on présente directement des photographies. La première mention d'un lieu d'exposition canadien apparaît dans le *Photographic Art Journal* de New York, en octobre 1851, quelques mois seulement après la parution du premier numéro de la revue. On y lit que « [Donald] McDonell, de Buffalo, a établi une galerie à Toronto […] où il apprend aux gens à apprécier les beaux spécimens de son art[6] ».





GAUCHE : Notman et Sandham, *Notman & Sandham's Room, Windsor Hotel, Montreal, QC* (*Chambre de Notman et Sandham, Hôtel Windsor, Montréal, QC*), 1878, sels d'argent sur papier monté sur papier, 10 x 8 cm, Musée McCord Stewart, Montréal. DROITE : William Notman, *Notman & Fraser Photographic Studio, Toronto, ON* (*Studio de photographie Notman & Fraser, Toronto, ON*), 1868, sels d'argent sur papier monté sur papier, procédé à l'albumine, 17,8 x 12,7 cm, Musée McCord Stewart, Montréal.

Les propriétaires de studios commerciaux, comme William Notman, non seulement produisent la majorité des photographies, vendent du matériel et offrent des cours, mais leurs studios servent également d'importants espaces d'exposition, bien visibles depuis la rue ou déployés en des salles de réception. Une photographie des locaux de Notman et Fraser montre une myriade d'échantillons, résultant du travail en studio, exposés en vitrine dans des cadres et des albums. Tout en faisant des affaires, ces entrepreneurs contribuent à orienter le goût et l'appréciation du public pour cette nouvelle forme d'art. Les photographes publient des annonces dans les journaux pour inviter le lectorat à s'arrêter et à examiner les échantillons de leur travail et les images en inventaire disponibles à la vente. Les portraits flatteurs de personnalités connues exposés dans les devantures de magasins et les salles de réception démontrent à la clientèle à la fois les compétences et le prestige du photographe, en même temps qu'ils constituent une source de revenus réguliers pour le studio. D'autres photographies, principalement des paysages ou des images de la vie sauvage, sous forme de cartes postales ou de stéréogrammes, sont intercalées dans les expositions des studios. Ces photographies sont particulièrement populaires auprès des touristes et des personnes en visite, et les studios en conservent donc une certaine quantité. Alors que les grands studios, comme ceux dirigés par George Ellisson (1827-v.1879) et Louis-Prudent Vallée (1837-1905), fabriquent leurs propres vues stéréoscopiques, la plupart des petits studios vendent des vues réalisées par d'autres photographes.



Louis-Prudent Vallée, *La Porte Saint-Louis, Québec*, v.1879-1890, stéréogramme, épreuves à l'albumine argentique, 8,8 x 17,7 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Aux États-Unis et en Europe, les expositions photographiques sont intégrées aux expositions universelles et aux expositions industrielles à partir des années 1850. Les photographes établi·es dans les colonies ne représentent généralement qu'une petite partie de ces événements, mais leurs vues de paysages fournissent des preuves visuelles importantes de l'expansion impériale européenne que ces événements veulent célébrer[7]. Lors d'une exposition à Dublin en 1865, une soumission de photographies de la Commission des travaux publics du Québec obtient une mention honorable aux côtés de Notman et d'Alexander Henderson (1831-1913)[8]. Bien que ces foires soient temporaires, elles sont bien fréquentées et couvertes avec diligence par la presse quotidienne et les journaux spécialisés. Les photographes qui remportent des prix lors de ces événements augmentent à la fois leur renommée et l'appétit du public local et touristique pour leur travail. Jules-Isaïe Benoît dit Livernois (1830-1865), du studio Livernois (1854-1979), soumet également une collection de vues du Québec à la même exposition[9].

Le coût de la présentation des œuvres aux expositions internationales est hors de portée pour la plupart des premières et des premiers photographes, mais un certain nombre de Canadiens et Canadiennes envoyaient régulièrement des soumissions à ces grandes foires. Ainsi, Notman remporte une médaille d'or pour « l'excellence d'une vaste série de photographies » à l'Exposition universelle de Londres de 1862, une démonstration importante des fruits de la révolution industrielle organisée par la Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce[10]. Francis Claudet (1837-1906), qui vit en Colombie-Britannique à cette époque, reçoit également une mention honorable pour ses vues de New Westminster. Claudet est un photographe amateur accompli, ayant été formé à sa pratique auprès de son père, Antoine, lui-même un daguerréotypiste professionnel faisant partie du jury de l'exposition.

La croissance économique du Canada s'accompagne de celle des foires locales. Le studio de la famille Livernois expose plusieurs photographies à l'Exposition provinciale de Québec de 1871, et Vallée attire l'attention sur ses contributions dans une publicité publiée dans le guide bilingue destiné au public[11]. En 1890, le quotidien de Regina *The Leader* louange une exposition de plus de cinquante tirages du photographe de studio W. F. B. Jackson lors de la septième exposition de la Assiniboia Agricultural Society[12]. Jackson concentre sa pratique sur le genre du portrait et le journal énumère les personnalités locales dont il a exposé les photographies à la foire, aux côtés d'expositions de courtepointes et d'œuvres d'art traditionnelles autochtones.



William England, *Interior view of the International Exhibition, London* (*Vue intérieure de l'Exposition internationale, Londres*), 1862, photographie, dimensions non définies, Science Museum Group, Londres.



Livernois & Bienvenu (Élise L'Heureux, veuve Livernois, et Louis Fontaine, dit Bienvenu), *Patin et raquette sur le Saint-Laurent, Québec*, v.1870, épreuve à la gélatine argentique, 12 x 18,7 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Les premières expositions publiques dans les studios et les foires offrent un large éventail de photographies au public et servent à la fois au divertissement et à l'édification. Les lieux d'exposition se multiplient au cours des années

suivantes, tout comme leur rôle dans la promotion de l'intérêt pour la réalisation et la collection de photographies.

Années 1890-1970 : les clubs de photographie et les communautés de pratique

L'arrivée de l'appareil photo instantané modifie radicalement la structure des communautés photographiques et entraîne une explosion de l'activité amateur au Canada. Le plus populaire de ces appareils est le Kodak, lancé par George Eastman en 1888. Cet appareil est simple et les publicités qui le vendent, reflétant les mentalités de l'époque, promettent que « même les femmes et les enfants peuvent l'utiliser ». Bien que les premiers réseaux professionnels émergent par le truchement de studios commerciaux, soutenus par les journaux et les revues, l'arrivée des nouveaux appareils incite les photographes de profession et les amateurs et amatrices investi·es, qui souhaitent se distinguer des profanes ne prenant que des clichés occasionnels, à affiner la pratique de la photographie par la création de clubs.



Edwin Haynes, *Toronto Camera Club*, v.1900-1918, négatif sur plaque de verre.

Au début du vingtième siècle, les clubs de photographie sont courants dans les centres urbains. Calqués sur les sociétés de photographie amateur des États-Unis et du Royaume-Uni, ces clubs deviennent rapidement des lieux incontournables où les enthousiastes peuvent se réunir pour étudier et partager leur intérêt pour la photographie. Parmi les premiers clubs au Canada, on retrouve l'Association des photographes amateurs du Québec (1884-1886), le Quebec Camera Club (1887-1896) et le Montreal Camera Club (fondé en 1890). En Ontario, l'organisation de Toronto est fondée en 1887 et change de nom à deux reprises avant de s'arrêter en 1891 sur sa dénomination actuelle, le Toronto Camera Club[13]. Peu de temps après, des clubs de photographie sont également créés à Hamilton et à Ottawa. Bien que les clubs de l'Ontario et de Montréal soient toujours en activité, ce n'est pas le cas de plusieurs des premiers clubs, notamment ceux de Winnipeg, de Saint John, d'Halifax et de Vancouver, dont les archives n'ont pas été conservées, ou sont introuvables, de sorte qu'il est difficile pour la recherche de bien saisir l'éventail complet de leurs activités.

Comme il existe peu d'options de formation officielle au Canada, les clubs de photographie jouent un rôle majeur dans l'étude, l'expérimentation et le réseautage photographiques, et ils offrent des espaces où les membres peuvent discuter ensemble de leurs tirages. Les critiques mensuelles jouent un rôle important dans le développement technique et stylistique des membres du club. Dans les petits clubs, les photographes se voient souvent assigner un seul

sujet ou genre pour lequel produire des travaux soumis à évaluation. Mais dans les organisations plus importantes, comme le Toronto Camera Club, les membres peuvent soumettre leurs travaux dans les catégories d'exposition traditionnelles, comme le portrait, le genre, la nature morte, l'architecture, le paysage et la marine, l'histoire naturelle et les sciences, ainsi que les sujets spéciaux; des prix sont décernés aux membres qui produisent les meilleurs travaux[14]. Par exemple, Arthur Goss (1881-1940) remporte une médaille de bronze dans la catégorie paysage pour sa photographie *The Bluffs* (*Les falaises*), v.1918[15]. Les clubs les plus importants organisent souvent des conférences et des sorties de groupe pour découvrir les paysages locaux, en même temps qu'ils mettent à disposition des équipements, des chambres noires, des salles d'agrandissement et d'impression, des studios, ainsi que des ouvrages et des périodiques de référence sur la photographie.



Arthur Goss, *The Bluffs, Toronto* (*Les falaises, Toronto*), v.1918, épreuve à la gélatine argentique, 20,7 x 16,5 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Les clubs de photographie ne sont pas seulement formateurs, mais aussi sociaux. Grâce à eux, les photographes amateurs peuvent apprendre des professionnels, les membres peuvent élargir leurs réseaux, tout en gardant un œil sur les tendances et les styles émergents. Ces clubs et l'interrelation de leurs membres représentent souvent les réseaux sociaux de l'époque et servent parfois d'indicateurs de la classe socio-économique. Les clubs du Québec sont presque entièrement composés de membres anglophones, peut-être en raison de la propension des communautés canadiennes-anglaises à se réunir en clubs de manière générale, mais aussi en raison des différences de religion, de milieu socio-économique et d'éducation[16]. De même, des photographes et des amateurs d'origine canado-japonaise fondent un club de photographie à Vancouver, probablement parce qu'on ne les accepte pas dans les clubs fondés par les colons blancs à cette époque[17].



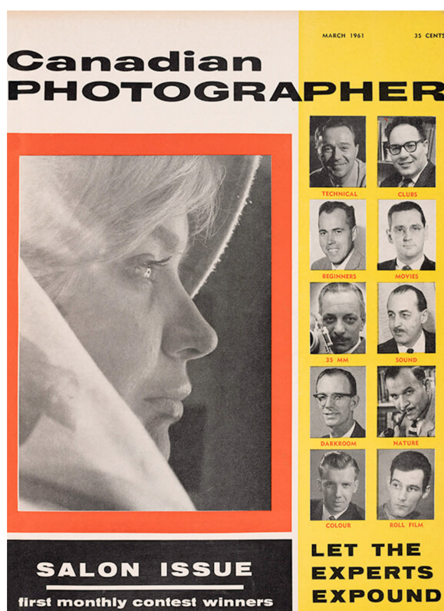


GAUCHE : Shokichi Akatsuka, *Yamato (Shashin Kenkukan) Photographers Club*, 1er août 1915, épreuve à la gélatine argentique, Nikkei National Museum, Burnaby. DROITE : *James Ballantyne (extreme left) with members of the Ottawa Camera Club* (*James Ballantyne (à l'extrême gauche) avec des membres du Ottawa Camera Club*), v.1895, photographie non attribuée, négatif noir et blanc, 12 x 19 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Dès le début des clubs de photographie, les femmes sont admises et souvent récompensées lors des compétitions de l'organisation; parfois, elles sont considérées comme membres des comités de direction[18]. Cependant, le professionnalisme croissant dans le domaine va limiter et façonner le rôle des femmes. L'adhésion des femmes ne se fait pas sans controverse, et elles ne

bénéficient pas toujours de tous les avantages réservés aux membres. Le Toronto Camera Club, par exemple, accepte les femmes comme membres à part entière dans sa constitution de 1889, un statut qui demeure sujet à polémique jusqu'en 1942, année de la résolution de ce débat : le statut de membres actives des femmes est finalement confirmé et assorti des mêmes privilèges que celui des hommes[19].

Bien que les clubs de photographie locaux poursuivent leurs activités après la Seconde Guerre mondiale, des magazines populaires comme le *Canadian Photographer* offrent des cours et une communauté à un large éventail de photographes en herbe, tant les adeptes de faune sauvage que les praticien·nes de photographie commerciale. Outre les publicités pour les appareils photo, le magazine transmet des règles de bonnes pratiques, salue les compétences techniques plutôt que l'expérimentation et propose chaque mois des guides pratiques illustrés pour photographier des sujets tels que les voiliers, les Rocheuses (même par la fenêtre d'une voiture, d'un train ou d'un avion), les chatons et les enfants. Les conseils pratiques, les examens d'équipement et les images exemplaires de *Canadian Photographer* reflètent les intérêts et le travail des photographes amateurs ou du commerce, en particulier, ceux et celles de la publicité et du portrait.





GAUCHE : Couverture du magazine *Canadian Photographer*, mars 1961, Bibliothèque publique de Toronto. DROITE : Carole Condé et Karl Beveridge, *No immediate threat* (*Sans danger immédiat*), 1986, épreuve Cibachrome, 40,6 x 50,8 cm, collection de l'artiste. © Carole Conde et Karl Beveridge/CARCC Ottawa 2023.

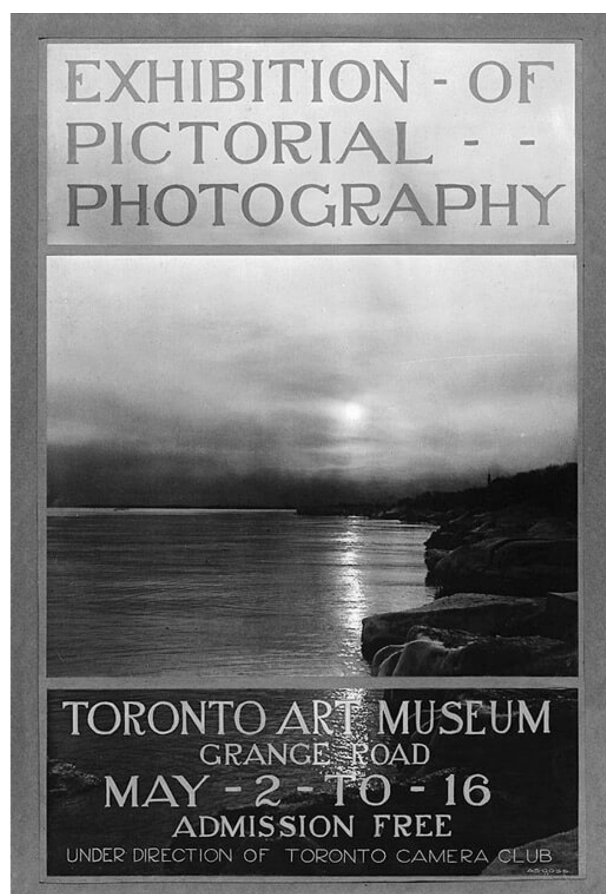
Des allusions à des approches plus expérimentales sont évidentes dans ce magazine, mais elles sont souvent faites dans un contexte qui prétend enseigner la manière de photographier le nu féminin « avec goût », par exemple à travers une vitre non transparente. Dans cette optique, on note que la couverture du magazine de mars 1961 souligne la dureté des politiques raciales et de genre. À gauche, la photographie d'un visage de femme éclairé de manière artistique et à droite, les portraits de dix hommes, les experts en photographie qui « exposent » dans ce numéro. Dans cette configuration de la page couverture, le corps de la femme est normalisé en tant que sujet d'étude, que les hommes peuvent regarder et photographier – et ces hommes sont presque exclusivement blancs, tandis que leurs perspectives sont élevées et légitimées comme celles d'experts ou de connaisseurs. Cette organisation du pouvoir photographique n'est pas seulement le reflet des cercles de photographes amateurs ou de la culture populaire, mais aussi la norme dans tous les domaines de la pratique photographique, du commercial à l'artistique, un fait qui galvanisera les bouleversements sociaux des années 1960.

Avec l'intégration de la photographie dans le champ de l'art contemporain et le tournant vers une pratique socialement engagée, des photographes, dont

Claire Beaugrand-Champagne (née en 1948), Carole Condé (née en 1940) et Karl Beveridge (né en 1945), Angela Grauerholz (née en 1952) et plusieurs autres, tissent des communautés et des réseaux, non pas à travers des clubs, mais autour de galeries, d'écoles d'art et, plus tard, d'institutions et de publications gérées par des artistes.

Années 1890-1950 : les expositions comme espaces d'échanges internationaux

Dès les premières expositions compétitives parrainées par les grands clubs de photographie, il est permis aux membres d'être reconnu·es par le public et de remporter des prix, notamment des médailles du club ou des équipements offerts par des fournisseurs de matériel photo. Ces concours permettent également aux membres de se familiariser avec le travail des photographes amateurs et de profession, tant à l'échelle nationale qu'internationale[20]. Lorsque Mathilde Weil (1872-1942), de Philadelphie, remporte une médaille d'or et une médaille de bronze à l'exposition de Toronto de 1898, le *Toronto Mail* en fait la une de son journal : « Lady Takes First Place. Miss Weil's Success at the Camera Club's Exhibition [Une dame remporte la première place. Le succès de Mlle Weil à l'exposition du Camera Club][21]. » Pour tirer le meilleur parti de ces concours, les personnes participantes soumettent souvent des épreuves à diverses expositions. Par exemple, Sidney Carter (1880-1956) soumet son œuvre pictorialiste *Evening unset on Black Creek* (*Soleil couchant sur Black Creek*), v.1900-1901, à plusieurs endroits; elle est exposée au Salon de Philadelphie en 1901 et est récompensée de la médaille d'or des membres à l'exposition de 1902 du Camera Club de Toronto[22].





GAUCHE : Arthur Goss, *Poster for Exhibition of Pictorial Photography in conjunction with Toronto Camera Club* (*Affiche de l'exposition de photographie picturale organisée conjointement avec le Toronto Camera Club*), 1917, Archives de la Ville de Toronto. DROITE : Clifford M. Johnston, *Second Canadian International Salon of Photography, view of the exhibition room, National Gallery of Canada* (*Deuxième Salon international canadien d'art photographique, vue de la salle d'exposition, Galerie nationale du Canada*), 1935, photographie de la salle d'exposition au Musée des beaux-arts du Canada, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Les expositions sont d'importants vecteurs pour les clubs de photographie dans la création de liens entre les communautés photographiques. Le premier Salon international du Toronto Camera Club en 1903, coordonné par Carter, permet de faire découvrir au public d'éminents pictorialistes tel qu'Alfred Stieglitz (1864-1946), qui y envoie trente tirages de la collection prêtée par Photo-Secession, une organisation de New York[23].

Une photographie datant de 1927 montre les membres du jury d'un Salon international de la photographie pictorialiste tenu sur la côte Ouest, dont Horace Gordon Cox (1885-1972) de New Westminster, John Vanderpant (1884-1939) de Vancouver, Harry Knight (1873-1973), photographe de studio de Victoria, et le Dr Kyo Koike (1878-1947), l'un des fondateurs du Seattle Camera Club, de l'autre côté de la frontière.



John Vanderpant, H.G. Cox, Dr. Kyo Koike, and Harry Knight [Judges at International Pictorial Salon] (*John Vanderpant, H. G. Cox, Dr Kyo Koike et Harry Knight [juges au Salon international de l'image]*), 1927, photographie non attribuée, avec l'aimable autorisation de la famille Cox.

Les expositions organisées par les clubs de photographie dans les années 1930 jettent les bases des premières expositions de photographie tenues dans les musées canadiens. À la suite de son exposition à forte teneur pictorialiste pour le Toronto Camera Club, Carter organise la première exposition de ce courant photographique à la Art Association of Montreal (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de Montréal, MBAM) en 1907, présentant notamment des œuvres d'Harold Mortimer-Lamb (1872-1970) et d'Arthur Goss[24]. Dans les années 1940, les expositions de photographie à l'association sont organisées par le Montreal Camera Club[25].

En collaboration avec le Ottawa Camera Club, la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada, MBAC) accueille le Salon international canadien d'art photographique de 1934 à 1939. La conservatrice Andrea Kunard fait remarquer que, à l'époque, le financement du MBAC pour les expositions itinérantes impliquait que « les photographies des membres du club de photographie pouvaient être vues au Musée des beaux-arts de Winnipeg, au Musée des beaux-arts de Vancouver, au Musée des beaux-arts d'Edmonton, ainsi qu'à d'autres endroits[26] ». Kunard souligne également que la photographie était attrayante pour le MBAC parce que moins coûteuse à préparer, à expédier et à exposer que les autres formes d'art, dans un contexte où toutes les institutions subissaient des compressions budgétaires.

Au début du vingtième siècle, les expositions de photographie se font dans des endroits de plus en plus éclectiques, notamment dans des salons, des galeries

commerciales et des studios de photographie. Cette dernière catégorie comprend de petits studios ruraux comme celui de C. D. Hoy (1883-1973), situé dans son magasin général de la région de Cariboo, en Colombie-Britannique, où les échantillons de son travail étaient présentés à côté de cartes postales et d'autres marchandises à vendre. Bien que ces premières expositions éparses permettent rarement de mettre en valeur des photographes individuel·les ou de donner une orientation claire à la photographie, elles contribuent à susciter un débat critique et un intérêt plus large pour ce domaine.



C. D. Hoy, *Self Portrait in His Store* (*Autoportrait dans son magasin*), date inconnue, Archives historiques de la Ville de Barkerville.

Dans les années 1930, les musées du Canada commencent à organiser des expositions individuelles consacrées à des photographes choisi·es. L'exposition des œuvres de Vanderpant, chapeautée par le Musée des beaux-arts de Vancouver en 1932, donne un sérieux coup de pouce à sa carrière. En 1935, le Musée des beaux-arts de l'Ontario organise une exposition commémorative des œuvres de M. O. Hammond (1876-1934), suivie en 1938 d'une exposition d'études botaniques de Eugene Haanel Cassidy (1903-1980)[27].

À compter de 1951 : le financement public de la photographie

Après la Seconde Guerre mondiale, le gouvernement canadien met sur pied la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada (également connue sous le nom de Commission Massey) dans le but d'élaborer une politique gouvernementale cohérente pour le secteur des arts et de la culture. Le rapport Massey de 1951 offre une analyse approfondie de la vie culturelle du Canada et propose une série de recommandations, ce qui entraîne une augmentation exponentielle du financement et des possibilités pour la photographie au pays. La création du Conseil des arts du Canada en 1957 permet de financer les artistes, les maisons d'édition d'œuvres d'art, les centres d'artistes autogérés, les galeries et les

musées, afin de faciliter les expositions itinérantes partout au pays. Le rapport salue les projets plus directement nationalistes, comme le travail photographique de l'Office national du film (ONF), pour lesquels il demande un soutien accru.



F. C. Tyrell, *Filmstrip Section, National Film Board of Canada* (*Service du film fixe, Office national du film du Canada*), février 1945, négatif noir et blanc, 8,3 x 10,8 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Bien que les organismes gouvernementaux commandent, collectionnent et utilisent la photographie depuis le milieu du dix-neuvième siècle, la création du Service de la photographie de l'ONF, dans les premiers jours de la Seconde Guerre mondiale, marque un nouveau chapitre décisif pour la photographie et le nationalisme au Canada[28]. Dirigée par un Écossais du nom de John Grierson, qui a forgé le terme « documentaire », cette division produit une abondance de matériel, notamment des reportages photographiques, des expositions et des catalogues.

Le travail quotidien du service de la photographie dans les années 1950 est décrit comme un « nationalisme banal[29] ». Avec des histoires comme « Canada's Scientists Get Behind the Serviceman [Les scientifiques canadiens soutiennent le militaire] » (1955, Chris Lund et Herb Taylor) et « English Lessons with Leah [Leçons d'anglais avec Leah] » (1958, Ted Grant), le public est encouragé à réfléchir au développement du Canada par le biais de sujets comme l'industrie et la main-d'œuvre, les ressources naturelles et les profils de différents groupes culturels. Mais le service contribue également à définir la

photographie d'après-guerre grâce à des publications solides et à un programme d'expositions régulières tenues dans sa galerie d'Ottawa[30]. Ces dernières présentent souvent des œuvres plus artistiques et expérimentales, qui sont soit associées à un·e même photographe, comme Lutz Dille (1922-2008), soit rassemblées autour d'un thème, comme *The Female Eye/Coup d'œil féminin*, 1975.



Barbara Deans, *Chateaubriand Avenue, Montreal, Quebec* (*Avenue de Châteaubriand, Montréal, Québec*), janvier 1975, épreuve chromogène (Ektacolor), 40,5 x 50,8 cm; (image) 22,6 x 34,1 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Cette photographie compte parmi les œuvres présentées dans l'exposition et le catalogue *The Female Eye/Coup d'œil féminin*.

Les années 1950 et 1960 représentent l'apogée des magazines illustrés au Canada, avant que la télévision ne capte l'attention du public. En 1960, le *Star Weekly*, « le plus grand périodique canadien vendu séparément », atteint un tirage d'un million d'exemplaires. À la même époque, 1,5 million d'exemplaires du magazine *Weekend* sont imprimés chaque semaine et diffusés sous forme d'encart dans 25 quotidiens[31]. Mais les rédactions de ces publications ne prennent pas de risques. Elles cherchent des images percutantes qui attireront le lectorat sans aliéner les commanditaires. En 1964, le *Star Weekly* demande à Michel Lambeth (1923-1977) de créer une série de photographies sur la communauté pauvre de Saint-Nil, un village du Québec. Lorsque ses images sont rejetées parce que trop démoralisantes, l'ONF achète les négatifs et fait circuler les images dans des expositions et des publications[32].

Dans les années 1960 et 1970, le service de la photographie de l'ONF est dirigé par Lorraine Monk, qui cesse d'employer des photographes salarié·es qui produisent des reportages photographiques documentaires pour engager de jeunes pigistes travaillant dans des styles plus expressifs, comme Lambeth, Pierre Gaudard (1927-2010), Nina Raginsky (née en 1941) et Michael Semak

(1934-2020). Cependant, comme le fait remarquer Carol Payne, le changement de style n'écarte pas complètement la mission nationaliste du service. À la demande de Monk, la division reçoit une allocation importante du gouvernement fédéral pour la production d'un livre et d'un projet d'exposition sur le thème du centenaire du pays en 1967, *Canada: A Year of the Land* (Canada : une année de la terre) qui comprend des photographies de Roloff Beny (1924-1984) et de John de Visser (1930-2022). Selon Payne, les paysages esthétisés des photographies qui composent le livre et l'exposition représentent une « terre évacuée, idéalisant la nation et effaçant la présence autochtone[33] ».



Michel Lambeth, *The Parish of St. Nil, County of Matane, Gaspé, Quebec* (*La Paroisse de Saint-Nil, Comté de Matane, Gaspé, Québec*), mai 1965, imprimée en 1978, épreuve à la gélatine argentique, 35,4 x 27,9 cm; (image) 25,4 x 17,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Plusieurs photographes employé·es de l'ONF à cette époque collaborent aussi comme pigistes avec de grands journaux et périodiques. Krijn Taconis (1918-1979) est membre de l'influent collectif de photojournalistes Magnum avant de s'installer au Canada. Il poursuit ses missions internationales, tout en travaillant plus étroitement avec l'ONF. En 1969, l'ONF publie un livre de photographies de Michael Semak sur le Ghana, pays nouvellement indépendant. Ces photographes font découvrir le monde aux Canadiens et Canadiennes et représentent le pays dans le monde entier.

Par leurs commandes, la presse grand public et l'ONF jouent un rôle important dans l'essor et le façonnement du photojournalisme, qui se développe en parallèle avec la photographie documentaire artistique plus expérimentale. L'ONF se distingue par ses efforts qui favorisent l'ajout de photographies contemporaines à des collections nationales en pleine expansion, car il conserve toutes les œuvres qu'il commande.



Lorraine Monk, directrice exécutive du service de la photographie de l'Office national du film, et son assistant, Roman Tarnovetsky (le duo travaille sur des photos pour un livre à l'occasion du bicentenaire des États-Unis), 28 mai 1975, photographie de Doug Griffin, archives du *Toronto Star*, Bibliothèque publique de Toronto.

Années 1960 : la course à la constitution des collections muséales

Dès les années 1960, les musées canadiens, comme ceux du monde entier, commencent à collectionner activement la photographie, une initiative motivée par ce que l'ancien directeur du Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), Marc Mayer, décrit comme « une appréciation de l'importance archivistique de la photographie et de son rôle dans l'évolution de l'art moderne »[34]. Le Canada possède déjà une collection nationale de photographies à Ottawa. Depuis sa fondation en 1872, Bibliothèque et Archives Canada (BAC) a recueilli trente millions de photographies dans le cadre de son mandat qui consiste à « préserver le patrimoine documentaire [du Canada] pour les générations présentes et futures[35] ». Puisqu'une grande partie de cette collection est créée dans le cadre de projets



James Borcoman, conservateur de la photographie, Musée des beaux-arts du Canada, septembre 1973, photographie de Duncan Cameron (Capital Press), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

gouvernementaux, comme les commissions géologiques pour lesquelles travaille Charles Horetzky (1838-1900), les recherches qui en résultent portent souvent sur les avancées techniques de la photographie et sur l'édification de la nation, ce qui fait progresser les récits coloniaux conventionnels[36].

En 1967, à la demande de la directrice du MBAC, Jean Sutherland Boggs, le conservateur James Borcoman lance la collection de photographies du musée. Avec cinq mille dollars à disposition, le budget annuel de Borcoman est modeste, mais comme l'essor du marché n'allait battre son plein que quelques années plus tard, cela constitue un budget de départ raisonnable, surtout qu'il est assorti du soutien et des conseils d'une série de spécialistes de l'international[37]. En 1974, la collection de photographies du MBAC compte 6 000 images, pour la plupart historiques, dont un grand nombre sont réalisées par des figures internationales canoniques telles que William Henry Fox Talbot (1800-1877), concepteur de l'un des premiers procédés photographiques[38]. Avec l'augmentation du prix des photographies, les acquisitions ultérieures de Borcoman se concentrent sur des œuvres modernistes et plus contemporaines, achetées ou acquises grâce à des dons privés.

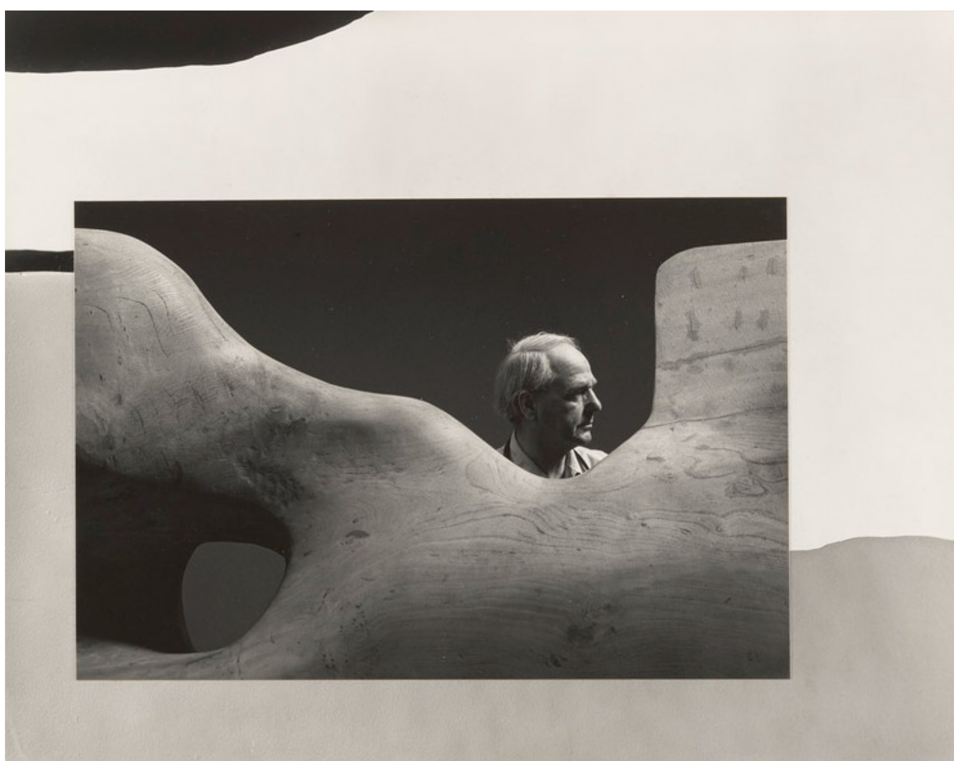


William Henry Fox Talbot, *The Haystack* (*Meule de foin*), avril 1844, épreuve sur papier salé, 19 x 22,9 cm; (image) 16,4 x 21 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Ce que le MBAC choisit de collectionner, par le truchement d'achats et de dons, détermine le type d'expositions qu'il peut organiser et les œuvres qu'il peut mettre à la disposition des artistes et des photographes pour être étudiées.

Borcoman se concentre d'abord sur l'acquisition d'œuvres de photographes d'Europe et des États-Unis, comme les photos abstraites de Man Ray (1890-1976) achetées en 1968, en partie à cause du désir du MBAC d'acquérir des images canoniques appréciées pour leurs qualités esthétiques, mais aussi pour éviter de faire double emploi avec les collections historiques canadiennes conservées aux Archives nationales et les œuvres contemporaines conservées au Service de la photographie de l'ONF[39]. Mais en 1960, puis en 1988, le MBAC monte de grandes expositions de portraits de Yousuf Karsh (1908-2002), même si ses œuvres sont souvent des commandes du gouvernement[40]. Puis, dans les années 1970, le MBAC acquiert la collection de photographies canadiennes de l'historien amateur Ralph Greenhill et reçoit d'importants dons de l'architecte Phyllis Lambert, parmi d'autres[41].

L'approche de Borcoman en matière de collection de photographies pour le MBAC contraste avec la façon dont la conservatrice Maia-Mari Sutnik constitue la collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO). Sutnik commence plus tard que Borcoman et doit composer avec un budget limité et une modeste collection fondatrice de portraits photographiques d'artistes. Elle se concentre donc sur la photographie en tant que forme de culture matérielle et acquiert principalement des photographies réalisées à des fins commerciales, scientifiques, personnelles et gouvernementales[42]. Elle fait également des achats stratégiques, comme le portrait par collage d'Arnold Newman (1918-2006) du sculpteur Henry Moore (1898-1986), afin d'enrichir la collection d'œuvres de Moore au musée.



Arnold Newman, *Henry Moore [collage], Much Hadham, England* (*Henry Moore [collage], Much Hadham, Angleterre*), 1966-1972, collage : épreuves à la gélatine argentique, (feuille) 26,2 x 33,2 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

En 1979, les conservateurs Hubert Hohn et Lorne Falk adoptent une approche différente pour établir la base d'une collection institutionnelle pour la Walter Phillips Gallery. Plutôt que de collectionner les œuvres de photographes de renom, ils font l'achat très médiatisé d'œuvres de sept artistes contemporain·es pour la galerie située à l'École des beaux-arts de Banff[43]. Cet achat, ainsi que l'exposition itinérante et la publication qui l'accompagnent, met en lumière la qualité du travail réalisé au Canada par des personnes telles que Lynne Cohen (1944-2014), Nina Raginsky, Orest Semchishen (né en 1932), Tom Gibson (1930-2021) et Charles Gagnon (1934-2003)[44].

La même année, Andrew Birrell, responsable des acquisitions à Bibliothèque et Archives Canada (BAC), fait l'annonce d'une nouvelle initiative visant à

diversifier la collection de photographies de son institution en recueillant les œuvres d'un plus grand nombre de photographes amateurs afin de compléter « le travail des professionnel·les qui ne photographient généralement que ce qui se vend ou ce pour quoi ils ou elles sont payé·es[45] ».

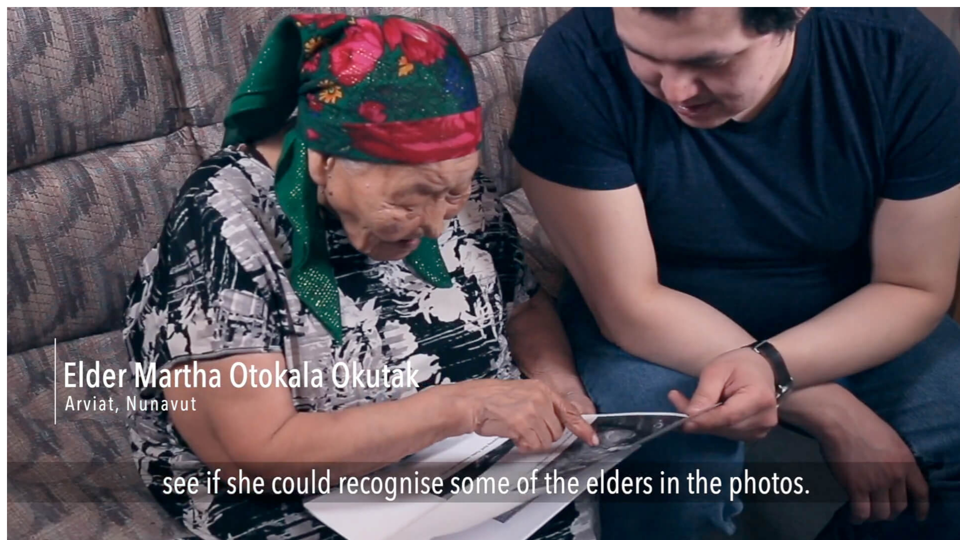




GAUCHE : Charles Gagnon, *SX 70*, 1976, épreuve couleur instantanée (Polaroïd), 10,8 x 8,8 cm; (image) 7,9 x 7,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Couverture de *The Banff Purchase: An Exhibition of Photography in Canada* (1979), ornée de la photographie de Nina Raginsky, *Lynn Chrisman, Vancouver Art School Student, Vancouver, British Columbia* (*Lynn Chrisman, étudiante à l'école des arts de Vancouver, Vancouver, Colombie-Britannique*), 1975, épreuve à la gélatine argentique, teintée, rehaussée de couleur, 25,3 x 20,1 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Une autre initiative, le projet Un visage, un nom, ne permet pas d'agrandir la collection des photographies historiques de BAC, mais permet plutôt de les aborder selon une perspective nettement différente et de les enrichir de nouvelles informations. Cette collaboration communautaire est initiée à l'externe, en 2001, avec Nunavut Sivuniksavut, un programme postsecondaire destiné aux jeunes Inuit·es établi·es à Ottawa et dirigé par Morley Hanson (coordonnateur du projet) et Murray Angus (enseignant). Au cours de la première phase du projet, les élèves inuit·es ont interviewé des sages de leur communauté afin de connaître les noms et les liens familiaux des personnes représentées sur les photographies du milieu du vingtième siècle prises par Richard Harrington (1911-2005). Enquêtant sur 500 images numérisées répertoriées dans quatre communautés du Nunavut, les personnes aînées ont réussi à identifier 75 % des individus figurant sur les images[46]. Par exemple, Gar Lunney a pris un cliché de trois hommes inuits en costume traditionnel, tenant un appareil photo, avant l'arrivée du gouverneur général du Canada, Vincent Massey, lors de sa tournée du Nord en 1956. La légende originale présentait l'image comme un document ethnographique, mais en prenant conscience que l'un de ces hommes est le célèbre chasseur et leader communautaire Joseph Idlout, l'image est devenue un document de diplomatie[47].

Le processus d'entrevue déployé dans le cadre du projet Un visage, un nom contribue à renforcer les valeurs culturelles inuites en même temps qu'il constitue un moyen d'aborder la dislocation culturelle résultant de la colonisation. Le projet se poursuit virtuellement sur le site Web de BAC avec environ 10 000 images numérisées, et au fil des ans, les membres de la communauté ont identifié plusieurs milliers de personnes, d'activités et de lieux[48]. Décrit par le milieu de la recherche comme une forme de rapatriement visuel, le projet Un visage, un nom inverse la dynamique de pouvoir des archives gouvernementales coloniales en redonnant aux peuples autochtones du Nunavut leur capacité d'agir[49].



Curtis Kuunuaq Konek rencontre l'aînée Martha Otokala Okutak pour le projet Un visage, un nom, Arviat, Nunavut, dans le court documentaire *Un visage, un nom – Derrière chaque photo se cache une histoire*, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Dans chacune de ces grandes institutions, c'est souvent le personnel de longue date qui influence considérablement les pratiques de collection, les nouvelles initiatives et les orientations de la conservation. Sous Lorraine Monk, les pratiques de collection du service de la photographie de l'ONF se sont étendues au-delà des négatifs et des transparents créés par les photographes de l'institution pour établir une collection de beaux tirages.

Au cours de l'année du centenaire, en 1967, l'ONF inaugure un espace d'exposition, la Photo Gallery d'Ottawa, et élargit ses activités de publication avec la série de livres Images, présentant des projets de Lutz Dille, Pierre Gaudard, Judith Eglington (née en 1945) et Michael Semak, ainsi que le BC Almanach(h) C-B, une anthologie de livrets d'artistes et une exposition créée par Jack Dale et Michael de Courcy en 1970[50]. La collection de beaux tirages de l'ONF constitue également le noyau de la collection du Musée canadien de la photographie contemporaine, créé en 1985 et dirigé par Martha Langford. Durant son mandat, le musée met en œuvre un ambitieux programme d'expositions et de publications. Il ferme ses portes en 2006 après avoir subi des dégâts d'eau et, en 2016, la collection de plus de 200 000 photographies est transférée au MBAC[51].





GAUCHE : Jeremy Taylor, couverture de *Image 2 : Photography/Photographie Canada* (Ottawa, Office national du film, 1967), Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Michael de Courcy, *Silkscreened Box Untitled* (*Boîtes sérigraphiées sans titre*), 1970–2011, cent boîtes en carton ondulé sérigraphiées avec photo, 30,5 x 30,5 x 30,5 cm chacune.

En plus des institutions nationales, de nombreuses archives communautaires contribuent à l'histoire de la photographie au pays par la préservation et l'interprétation d'histoires locales ainsi que régionales, y compris certains récits moins connus et marginalisés. Les fonds du Cumberland Museum and Archives, par exemple, comprennent les photographies du studio Hayashi. Senjiro Hayashi (1880-1935) documente le dynamisme de la communauté japonaise, le quartier chinois, les mines de charbon et les scieries locales, ainsi que d'autres aspects de la vie du début du vingtième siècle sur l'île de Vancouver. Dans les années 1980, grâce au don de cette collection composée de centaines de négatifs sur verre, des histoires souvent négligées sont ravivées par une exposition et un film documentaire[52]. En outre, l'organisme communautaire Black Cultural Centre for Nova Scotia recueille des documents visuels sur la riche histoire de la communauté noire. L'exposition organisée par le centre en 1983, *A Black Community Album Before 1930* (L'album d'une communauté noire avant 1930), rassemble des clichés de groupes religieux, ouvriers ou familiaux, ainsi que des portraits commerciaux d'enfants, d'étudiant·es, de militaires et d'autres professionnel·les noir·es[53].



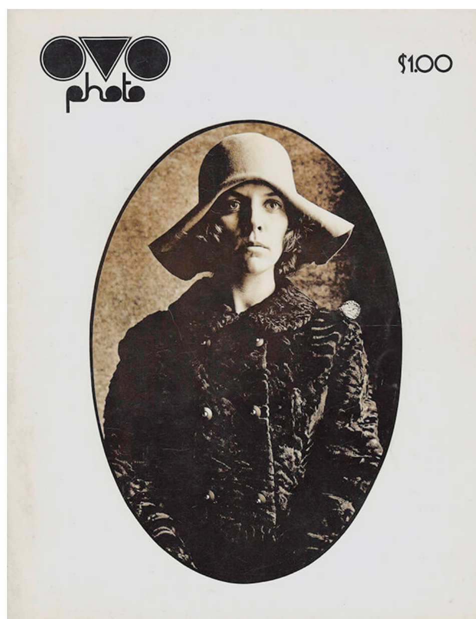
George H. Craig, *Outdoor baptism, 1st Lake (Lake Banook), Dartmouth* (*Baptême en plein air, 1er lac (lac Banook), Dartmouth*), v.1892, Black Cultural Centre for Nova Scotia, Cherry Brook.

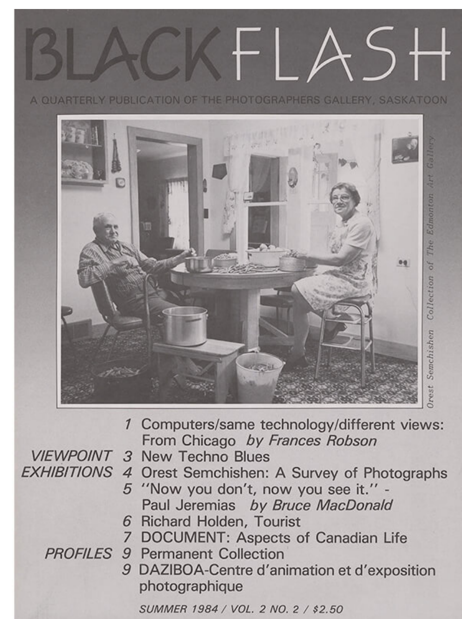
Années 1960-1980 : les galeries, les publications et les associations

Bien que le soutien du Conseil des arts du Canada permette aux grandes institutions de faire circuler les expositions, ce sont les nouvelles initiatives et formes de financement, tant au fédéral qu'au provincial, qui changent radicalement la façon de travailler des artistes. Non seulement le Conseil des arts offre-t-il du financement directement aux photographes pour leur permettre d'entreprendre des projets de fond et de voyager, mais des montants sont également mis à la disposition d'un éventail de centres d'artistes autogérés, d'associations et de publications. Souvent, ces activités sont liées et se chevauchent, offrant aux artistes un plus grand contrôle sur la production et la circulation de leurs œuvres.

Dès le début des années 1970, l'objectif d'un certain nombre de publications tient dans le partage des travaux et la mise en relation d'artistes à travers le pays[54]. Bon nombre de ces publications sont de courte durée ou sporadiques, reflétant les défis que rencontrent les projets de collaboration empruntant un nouveau format. Cependant, des publications telles que *Impressions* et *Image Nation*, diffusées à Toronto, et *OVO Photo*, à Montréal, réussissent à faire circuler les nouvelles œuvres créées au pays sans avoir à compter sur le cycle

des expositions organisées et des critiques. Et des initiatives expérimentales, telle Image Bank, une collaboration artistique entre Michael Morris (né en 1942), Vincent Trasov (né en 1947) et, jusqu'en 1972, Gary Lee-Nova (né en 1943), explorent de nouveaux modes de réseautage, tel l'art postal, comme alternative au système des galeries.





GAUCHE : Couverture du magazine *OVO*, nº 4 (septembre 1971), photographie de Peter Höfle. DROITE : Couverture du magazine *BlackFlash* 2, nº 2 (été 1984). La photographie qui figure en couverture est d'Orest Semchishen, *Glen & Hilda Cole, Near Coronation, Alberta* (*Glen et Hilda Cole, près de Coronation, Alberta*), août 1980, épreuve à la gélatine argentique, 27,7 x 35,3 cm; (image) 22,6 x 29,1 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Comme le fait remarquer l'historienne de l'art Johanne Sloan, les centres d'artistes autogérés de partout au pays permettent à des réseaux peu organisés d'avoir accès à des installations, des expositions, des événements et des publications. Par exemple, la Photographers Gallery de Saskatoon est créée en 1970 par un collectif de photographes qui souhaitent partager leurs ressources et leur expertise, notamment une chambre noire et une bibliothèque. En 1973, le groupe forme une galerie avec un programme d'expositions avant d'entreprendre, en 1977, une collection de photographies, par l'acquisition d'une œuvre de Mattie Gunterman (1872-1945). En 1983, la galerie lance un magazine qui devient peu après *BlackFlash*, l'une des plus anciennes publications de photographie et de nouveaux médias au Canada.

En 1977, le collectif de cinquante artistes qui a fondé le Toronto Photographers Workshop (TPW) s'attaque au manque de soutien à la photographie en tant que forme d'art contemporain. D'une part, il fournit un espace d'exposition désigné ainsi qu'un forum pour des conférences et des discussions; d'autre part, il commande des textes sur la photographie contemporaine et ses praticien·nes à des critiques d'art ainsi qu'à des conservateurs et conservatrices. Parmi les personnalités actives du TPW, on compte Suzy Lake (née en 1947), Barbara Astman (née en 1950), Condé et Beveridge, Edward Burtynsky (né en 1955) et Robert Burley (né en 1957).



Edward Burtynsky, *Kennecott Copper Mine, Bingham Valley, Utah* (*Mine de cuivre Kennecott, Bingham Valley, Utah*), 1983, imprimée en 1988, épreuve à développement chromogène (Ektacolor), 50,7 x 60,8 cm; (image) 45,6 x 55,8 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Les artistes sont également à l'origine de la Gallery 44, un collectif formé en 1979 pour partager des installations de production, notamment une chambre noire et un studio. Cette initiative favorise l'accessibilité de la technologie auprès d'un plus grand nombre de photographes et la création d'un autre centre communautaire. Très vite, la Gallery 44 monte des expositions et propose des ateliers de photographie aux artistes et aux jeunes.

À Montréal, à la fin des années 1980, un nombre important d'artistes et de photographes féministes, dont Raymonde April (née en 1953), Geneviève Cadieux (née en 1955), Sorel Cohen (née en 1936) et Angela Grauerholz, expérimentent le postmodernisme de diverses manières, en fusionnant la photographie et d'autres moyens d'expression[55]. Des initiatives féministes dans des centres d'artistes autogérés comme Optica, Dazibao et VOX permettent également aux artistes canadien·nes d'entrer en contact avec des photographes et des critiques d'un réseau international partageant les mêmes intérêts[56]. Bien que ces initiatives soient individuellement couronnées de succès, le réseau montréalais d'artistes féministes photo-centriques ne recevra jamais le même soutien institutionnel, curatorial ou critique ni la même réification internationale que le « boys' club » des photo-conceptualistes de Vancouver, terme

regroupant des artistes tels que Jeff Wall (né en 1946) et Stan Douglas (né en 1960)[57].

La Native Indian/Inuit Photographers' Association (NIIPA) est fondée à Hamilton en 1985 par la collaboration d'artistes autochtones, principalement des photographes des Six Nations vivant au Canada, dont Greg Staats, Skarù:ręˀ (Tuscarora) / Kanien'kehá:ka (Mohawk) Hodinöhsö:ni', territoire des Six Nations de la rivière Grand, Ontario (né en 1963) et Jeff Thomas (né en 1956), mais aussi aux États-Unis comme Jolene Rickard (née en 1956)[58]. L'initiative fait suite à la première conférence sur la photographie autochtone au Canada et vise à « promouvoir une image positive, réaliste et contemporaine des peuples autochtones par le biais de la photographie[59] ». L'association voit le jour au sein de la Hamilton Photographers Union et donne lieu à une conférence, à une subvention du Conseil des arts du Canada et à deux expositions itinérantes dans les deux premières années d'existence de l'organisation, ainsi qu'à une publication en série, *Crossroads*. Les artistes Brenda Mitten et Yvonne Maracle, une étudiante en alternance travail-études à l'époque, dirigent les efforts visant à créer un sentiment de communauté et un objectif commun autour de la photographie autochtone[60]. Une collection de photographies de la première exposition, *VISIONS*, achetée par le gouvernement fédéral dans les années 1980, est maintenant conservée au Centre d'art autochtone, Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord du Canada.



Personnes participant à la conférence *VISIONS*, 1985, photographie de Cees van Gemerden. Murray McKenzie, premier président du conseil d'administration de la NIIPA, est assis devant l'écran de télévision, avec à ses côtés les codirectrices de la NIIPA, Yvonne Maracle et Brenda Mitten (Yvonne est accroupie à sa droite et Brenda se tient derrière lui, légèrement à droite).

En 1979, lors d'une conférence sur la photographie canadienne, Claudia Beck, directrice de la Nova Gallery de Vancouver, déclare : « Il y a trois exigences pour une scène artistique saine : des artistes qui produisent de bons travaux, un réseau de musées et de critiques pour les valider, et une infrastructure de galeries commerciales pour les distribuer[61]. » Bien que le rapport Massey de 1951 ait offert un soutien aux artistes, aux institutions et aux publications, le troisième aspect de l'appel de Beck, la distribution, continue de représenter un défi. Les institutions, des banques aux musées, collectionnent les œuvres d'art, mais les responsables de galeries commerciales ont du mal à créer un marché plus large pour la photographie au Canada[62].

Pourtant, certaines personnes intrépides à la tête d'entreprises sont prêtes à se lancer dans l'aventure. L'une des premières initiatives commerciales à Toronto est la Baldwin Street Gallery of Photography. La galerie est ouverte en 1969 par les photographes Laura Jones (née en 1948) et John Phillips (1945-2010), qui

viennent tous deux de quitter les États-Unis en tant qu'objecteurs de conscience de la guerre du Vietnam. La galerie vend des photographies canadiennes contemporaines et devient un centre d'atelier actif pour la Women's Photography Co-op, qui compte June Clark (née en 1941) et Pamela Harris (née en 1940). La galerie éponyme de Jane Corkin, qui ouvre ses portes en 1978, constitue un modèle commercial plus complet : en plus de vendre des œuvres contemporaines, Corkin fait découvrir la photographie historique et moderne au public torontois, notamment des tirages rétro de photographes célèbres comme Eugène Atget (1857-1927) et Diane Arbus (1923-1971), qui intéressent autant les photographes que les collectionneurs et collectionneuses.



Pamela Harris, *Linda Hahn and her Family, Trout River, Newfoundland* (*Linda Hahn et sa famille, Trout River, Terre-Neuve*), 1973, épreuve à la gélatine argentique.

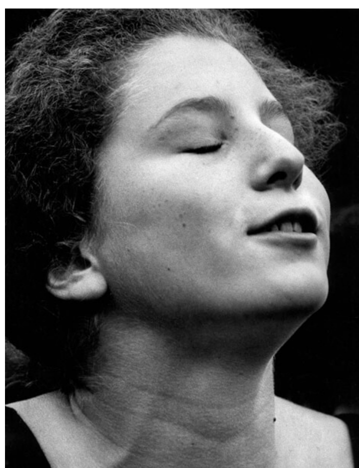
Des festivals tels que Le Mois de la Photo à Montréal (fondé en 1989) et CONTACT à Toronto (fondé en 1997) tissent des liens entre les lieux d'exposition commerciaux et sans but lucratif et tirent parti de l'intérêt mondial croissant pour la photographie en tant que forme d'art à collectionner. À la tête de l'organisation de ces festivals, une personne comme Stephen Bulger, le marchand de CONTACT, obtient le soutien des entreprises et des gouvernements pour créer une demande pour la photographie. Cependant, comme pour les artistes travaillant dans d'autres médias, même avec un marché croissant pour les photographies en tant qu'art, nombre de photographes modernes et contemporain·es soutiennent leur carrière grâce aux revenus

d'exposition, au travail à la pige et aux postes d'enseignement, plutôt que par la vente d'images.

Années 1948-1989 : la formation photographique

Au milieu du vingtième siècle, la formation des photographes se fait désormais dans les collèges techniques, les écoles d'art et les universités. L'une des premières écoles à enseigner la photographie au Canada est l'Université métropolitaine de Toronto, fondée en 1948 sous le nom de Ryerson Institute of Technology, avec la mission d'enseigner les compétences techniques et professionnelles. En termes de photographie, cela signifie de former à la technique et à la technologie les photojournalistes de même que les personnes spécialisées dans la photographie scientifique, publicitaire, de mode et autre pratique commerciale.

À la fin des années 1960 et dans les années 1970, les établissements d'enseignement sont souvent dirigés par des professeur·es d'influence ainsi que des réseaux créés avec et entre les élèves et les communautés artistiques au sens large. Ces influences ont un impact direct sur les styles et les approches de la photographie. Au début des années 1970, le photographe Dave Heath (1931-2016) de l'Université métropolitaine de Toronto s'éloigne de l'approche technique et commerciale de la photographie. Heath intègre des approches plus créatives et humanistes dans le programme d'études de l'université en tirant parti de son expérience de photographe de rue. Plus tard dans les années 1970, l'historienne de l'art Marta Braun développe des cours d'histoire de la photographie. Plusieurs élèves de cette époque poursuivent une carrière artistique, notamment Marian Penner Bancroft (née en 1947), Edward Burtynsky, et Robert Burley, puis reviennent ensuite et se démarquent comme membres de longue date du corps enseignant. Les étudiant·es sont exposé·es à une diversité d'approches de la photographie grâce à une collection d'étude, d'abord établie sur des échantillons de photographies réalisées par des membres de la faculté et des artistes invité·es, et qui est aujourd'hui devenue The Image Centre.





GAUCHE : Robert Burley, *Riverdale Park*, 1983, épreuve à développement chromogène (Ektacolor), 40,5 x 50,7 cm; (image) 34,8 x 45,5 cm. DROITE : Dave Heath, *Washington Square, New York*, 1961, épreuve à la gélatine argentique, 23,5 × 18,6 cm, Museum of Modern Art, New York.

À l'Université York, Michael Semak rassemble une collection des travaux de ses étudiant·es pour une édition de 1974 du magazine *Impressions*. Les photographies expérimentales et souvent abstraites, dont celles du jeune Larry Towell (né en 1953), reflètent le contexte plus large de l'enseignement de la photographie intégré à un programme d'arts visuels, qui est à l'époque le seul programme de niveau universitaire à Toronto[63].





GAUCHE : Marian Penner Bancroft, *2:50 a.m. Mission Memorial Hospital … six hours into labour … Judy and Tennyson … dance a slow one* (*2 h 50, à l'Hôpital Mission Memorial… après six heures de travail… Judy et Tennyson dansent lentement*), détail, 1982, épreuves à la gélatine argentique, (dimensions totales) 66 x 293,1 cm; (chacune) 66 x 97,7 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Larry Towell, *Untitled [Ray of Light]* (*Sans titre [Rayon de lumière]*) 1974, épreuve à la gélatine argentique, 11,4 x 15,2 cm, Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Larry Towell/Magnum Photos.

Garry Neill Kennedy (1935-2021) transforme le Nova Scotia College of Art and Design (aujourd'hui l'Université NSCAD) au cours de son mandat de président, de 1967 à 2000, faisant passer l'institution du statut d'académie d'art régionale conservatrice à celui de centre international d'art conceptuel[64]. Parmi les artistes, théoricien·nes et critiques de la photographie à l'international qui s'installent à Halifax pour enseigner, exposer et publier dans le domaine, citons l'artiste féministe américaine Martha Rosler (née en 1943), le photographe suisse américain Robert Frank (1924-2019) (dont le livre *The Americans* a été publié en 1958), ainsi que le critique et théoricien Benjamin Buchloch, qui supervise NSCAD Press pendant ses années les plus influentes, à la fin des années 1970 et dans les années 1980. L'Université NSCAD forme une génération d'artistes, dont Vikky Alexander (née en 1959), qui obtient son diplôme en 1979, l'année même où Susan McEachern (née en 1951) commence à y enseigner la photographie.

Des réseaux similaires voient le jour dans d'autres établissements. À l'Université d'Ottawa, le conservateur de photos du MBAC, James Borcoman, donne un cours d'histoire de la photographie en 1973, suivi de Penny Cousineau-Levine à partir de la fin des années 1970[65]. À la même époque, à l'Université d'Ottawa, Lynne Cohen et Evergon (né en 1946) donnent des cours en atelier. Evergon part bientôt pour l'Université Concordia à Montréal, où la faculté de photographie réunit Tom Gibson, Raymonde April et Geneviève Cadieux. Étant donné sa réputation internationale en matière de photographie contemporaine, Vancouver ne comprend pas un, mais deux pôles d'enseignement : l'Université d'art et de design Emily-Carr, dont le corps professoral rassemble Marian Penner Bancroft, Ian Wallace, et Sandra Semchuk; et l'Université de la Colombie-Britannique, qui compte Jeff Wall, Ken Lum (né en 1956) et Roy Kiyooka (1926-1994) parmi ses enseignants. Alors que les programmes de formation photographique essaiment dans les collèges et les universités partout au pays, la pratique d'une nouvelle génération d'artistes et de photographes reflète l'exploration d'avenues inédites.



Sandra Semchuk, *Self-portrait, Galiano Island, British Columbia, 1988* (*Autoportrait, île Galiano, Colombie-Britannique, 1988*), 1988, imprimées en juillet 1989, épreuves au colorant azoïque (Cibachrome), 27,9 x 35,6 cm; (image) 27,9 x 35,6 cm chacune, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Genres et questions essentielles

La photographie au Canada se développe selon les genres les plus courants que sont le portrait, la photographie personnelle, la photographie d'art, le paysage, le documentaire, le photojournalisme, les études ethnographiques et la publicité. Mais les genres sont fluides et liés aux conventions culturelles, ainsi qu'aux contextes de production et de diffusion des images. Les questions essentielles qu'ils soulèvent évoluent avec le temps et révèlent souvent des enjeux culturels plus vastes. Dans les années 1970 et 1980, quand les historien·nes et théoricien·nes ont porté un regard nouveau sur la photographie et l'ont envisagée de manière critique, en tant que domaine d'étude, leur intérêt était particulièrement tourné sur les questions de classe, de genre et

de pouvoir. Plus récemment, les recherches s'attachent à comprendre comment la photographie façonne les concepts de race et assure l'harmonie des relations entre les personnes. Ce chapitre se penche sur l'intersection des genres artistiques et des questions essentielles qu'ils soulèvent afin de mettre en lumière certaines des principales préoccupations de ce domaine de recherche.

Imaginer l'identité à travers le portrait

Le portrait est un genre de production artistique très ancien. Cependant, jusqu'à l'invention de l'appareil photo, le travail que requiert le portrait peint, et son coût, le mettent hors de portée de la plupart des Canadiens et Canadiennes. Le portrait photographique joue un rôle de premier ordre dans l'amélioration du profil des personnalités publiques, mais il contribue également à augmenter la visibilité des communautés marginalisées. En outre, le portrait est le résultat d'une rencontre structurée entre le sujet et le photographe. Qu'il soit réalisé à la demande du sujet représenté, selon le choix du photographe, ou qu'il résulte d'une commande extérieure, le portrait nécessite une collaboration. Bien que les formes du portrait aient radicalement changé depuis le portrait de studio au daguerréotype jusqu'aux portraits réalisés avec un appareil photo portatif, ce genre de photographie est depuis longtemps un moyen de choix pour les gens d'exprimer leurs aspirations et d'imaginer de nouvelles identités[1].



Tramp Art Photo Display (*Présentoir à photos de Tramp Art*), v.1885, fabrication de source inconnue, cartes de visite : épreuves chromogènes (11), ferrotypes (5), peints à la main (rose, or), bois, verre, papier avec motif de couronne d'épines et peinture appliquée sur la base rotative ainsi que des détails de feuilles et de vignes sculptées, 63 x 36,5 x 36,5 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Lorsque Louis-Jacques-Mandé Daguerre annonce pour la première fois son invention du daguerréotype en 1839, il ne considère pas le portrait comme une application appropriée pour cette nouvelle technologie en raison du temps d'exposition nécessaire, qui était très long, parfois jusqu'à quinze minutes, pendant lesquelles le modèle devait rester complètement immobile. Cependant, en l'espace d'un an, le portrait devient le type de photographie le plus populaire grâce à des améliorations qui raccourcissent le temps d'exposition et à la mise au point d'appuie-têtes qui aident les modèles à garder l'immobilité. Plus tard, durant les décennies subséquentes, le prix du portrait photographique devient plus abordable et sa production, plus facile, ce qui favorise l'accessibilité du genre. En plus d'en faire des tirages et des albums encadrés, le portrait est offert sous forme de cartes de visite, intégré à des bijoux et, comme on peut le voir dans un remarquable spécimen canadien de la fin du dix-neuvième siècle de la collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, présenté dans une sculpture en bois élaborée.

Tout au long des dix-neuvième et vingtième siècles, le portrait joue un rôle important dans la compréhension des notions de classe, de race, de sexualité, du genre et de capacités. Une observation de milliers de portraits de studio permet de constater une certaine uniformité répétitive dans la composition de l'espace, les tenues, l'éclairage et les poses. Cependant, pour nombre de modèles, le rituel de la pose pour un portrait est, en soi, une puissante déclaration de statut et d'appartenance. Le premier ministre John A. Macdonald

et son épouse Agnes ont demandé à William Topley (1845-1930) de réaliser des portraits de leur fille Mary dès sa naissance. À une époque où de nombreuses familles choisissaient de cacher les handicaps, les Macdonald, eux, ont rénové leur maison pour que Mary puisse participer pleinement aux activités sociales, y compris aux séances de poses liées aux portraits. Pour l'époque, les élégants portraits de Topley restent un rare exemple d'un modèle présentant un handicap.

Le portrait, en particulier le portrait d'artistes, est un choix populaire parmi les pictorialistes. Un portrait de la chanteuse torontoise Phyllis Marshall, réalisé en 1935 par Violet Keene Perinchief (1893-1987), la montre regardant directement l'appareil photo, la poitrine nue, arborant un foulard et de grandes boucles d'oreilles anneaux. Le titre de la photographie, *African Appeal, Phyllis Marshall* (*Charme africain, Phyllis Marshall*), exprime les limites imposées aux personnes canadiennes noires dans les arts visuels et les arts du spectacle[2].





GAUCHE : William Topley, *Mary MacDonald, daughter of Sir John A. Macdonald* (*Mary MacDonald, fille de Sir John A. Macdonald*), mai 1893, épreuve à la gélatine argentique, 11 x 16,8 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Violet Keene Perinchief, *African Appeal, Phyllis Marshall* (*Charme africain, Phyllis Marshall*), v.1935, épreuve à la gélatine argentique retouchée à la main, The Image Centre, Toronto.

Depuis les débuts de la photographie, les portraits photographiques ont joué un rôle crucial en reliant les communautés du Canada avec les familles du monde entier, alors que la nation coloniale reçoit des vagues d'immigration. De plus, le studio de William Notman (1826-1891), à Montréal, offre aux touristes la possibilité d'être photographié·es en figurant dans des scènes d'hiver canadiennes avec costumes et accessoires, allant du traîneau à l'extérieur à la patinoire simulée[3]. Ces portraits apparaissent souvent dans les albums de famille des fonctionnaires britanniques. La professeure Carol Williams soutient

que l'accent mis sur le portrait d'enfants par Hannah Maynard (1834-1918), au tournant du vingtième siècle à Victoria, reflète le désir intense des pionnières de fonder des familles en guise de contribution à la mission colonisatrice[4].

Au début du vingtième siècle, les travailleurs des mines sont également intéressés à se faire portraiturer. Ils fréquentent des studios comme celui de C. D. Hoy (1883-1973), à Quesnel (C.-B.), et le studio Hayashi, à Cumberland (C.-B.). Ces studios desservent une vaste clientèle, mais ils offrent également des accessoires particuliers et des toiles de fond conçus spécialement pour les modèles chinois et japonais. En travaillant ensemble, photographes et modèles créent des images de prospérité au sein de communautés parmi les plus diversifiées du Canada[5].





GAUCHE : William Notman, *Lt. Col. And Mrs. Ferguson, Montreal, QC* (*Le lieutenant-colonel Ferguson et son épouse, Montréal, QC*), 1863, sels d'argent sur papier monté sur papier, 8,5 x 5,6 cm, Musée McCord Stewart, Montréal. DROITE : C. D. Hoy, *Chinese man in Revolutionary background* (*Homme chinois sur un arrière-plan révolutionnaire*), 1912, Archives historiques de la Ville de Barkerville.

Le portrait photographique est un outil exceptionnellement efficace pour honorer le sujet représenté, ainsi qu'un moyen d'élever et de célébrer ses attributs positifs du modèle, qu'il s'agisse de sa richesse, de sa beauté, de sa fécondité ou de son expertise. Cette idéalisation atteint son apogée dans les portraits destinés au public, tels que les portraits glamour, voire aspirationnels, de politicien·nes, d'artistes, d'auteurs, d'autrices et d'autres sommités, comme par exemple celui du boxeur professionnel Muhammad Ali par Yousuf Karsh (1908-2002). Mais le portrait honorifique, comme on l'appelle, peut aussi faire connaître des figures méconnues, comme dans le cas des portraits d'artistes

autochtones de la côte du Nord-Ouest réalisés par Ulli Steltzer (1923-2018) dans les années 1970, une période de renouveau culturel.



Yousuf Karsh, *Muhammad Ali*, 1970, épreuve à la gélatine argentique, 50,2 x 40,3 cm, National Portrait Gallery, Smithsonian, Washington.

Le pouvoir du portrait réside à la fois dans sa spécificité et dans la cartographie complète qu'il offre du système social. Le théoricien de la photographie Allan Sekula (1951-2013) a noté que lorsque nous regardons des portraits honorifiques de personnalités publiques, nous les considérons implicitement en

relation avec des archives fantômes de portraits répressifs, comme les photos d'identité judiciaire[6]. Dans la foulée de l'essor des sciences sociales à la fin du dix-neuvième siècle, les personnes marginalisées, comme les pauvres, les criminel·les et les personnes de couleur, ont été photographiées dans le cadre d'un projet social plus large visant à les gérer et à les contrôler. Si l'activité principale d'Hannah Maynard est axée sur la célébration de la santé et du développement des bébés et des enfants, elle travaille également pour le service de police de Victoria, en prenant des photos d'identité judiciaire. Ce type de photo a deux fonctions : il permet d'enregistrer les traits caractéristiques de la personne appréhendée et de la retrouver si elle est à nouveau recherchée, mais il favorise également l'identification de criminel·les présumé·es et jette les bases du profilage fondé sur la race, la maladie mentale et d'autres facteurs.

À la fin du vingtième siècle, les artistes modernes et contemporain·es explorent l'histoire complexe et la fonction sociale du portrait. En 1973, Suzy Lake (née en 1947) produit *Miss Chatelaine*, une œuvre composée d'une grille de douze autoportraits, dans lesquels l'artiste a le visage couvert de maquillage blanc et porte des coiffures ainsi que des accessoires légèrement différents de l'un à l'autre; quant aux poses qu'elle emprunte, elles sont tirées de la gamme limitée d'options expressives offertes aux femmes dans les médias de masse. Les photographies ne constituent pas une représentation authentique de Lake elle-même.





GAUCHE : Hannah Maynard, *One of Mrs. Maynard's Victoria Police Department photos; Belle Adams, charged with the murder of Charles Kincaid; received five years for manslaughter* (*Une des photos du département de police de Victoria de Mme Maynard; Belle Adams, accusée du meurtre de Charles Kincaid; condamnée à cinq ans de prison pour homicide involontaire*), 1898, négatif sur plaque de verre, Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria. DROITE : Suzy Lake, *Miss Chatelaine*, 1973, imprimée en 1996, épreuve à la gélatine argentique sur papier baryté, 22,3 × 22,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Au début des années 1980, Arnaud Maggs (1926-2012) recourt également à la grille pour réaliser des portraits photographiques, notamment de ses collègues artistes qu'il représente fréquemment. Contrairement aux portraits saisis par Karsh, d'une grande intensité dramatique, Maggs crée une installation de portraits composée de quarante-quatre portraits en noir et blanc de Karsh. Comme les autoportraits de Lake, les images presque identiques et se répétant,

qui figurent Karsh arborant le même costume et chapeau, remettent en question la capacité de la photographie à saisir l'essence d'un sujet. Les multiples images de Karsh, face à la caméra et de profil, que saisit Maggs, évoquent davantage une séance d'identification policière qu'un portrait traditionnel. Qu'ils capturent l'essence ou simplement l'apparence de leurs sujets, les autoportraits de Lake et les images répétées de Maggs semblent préfigurer les formes dominantes du portrait numérique du vingt-et-unième siècle.



Arnaud Maggs, *Yousuf Karsh, 48 Views (Yousuf Karsh, 48 vues)*, 1981-1983, épreuves à la gélatine argentique, 40,6 x 50,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Photographie personnelle et connexion sociale

Quand on pense à la photographie personnelle, l'instantané de famille est peut-être le premier type d'images qui vient à l'esprit, mais de manière générale, ces images du registre personnel peuvent provenir de nombreuses sources; en ce sens, le genre est défini par la manière dont les images sont recueillies et circulent. La photographie personnelle englobe tout, des images amateurs réalisées avec un appareil photo Kodak aux cartes postales touristiques glissées dans un album de famille, en passant par les portraits de studio ou même les photographies découpées dans des journaux ou des magazines. La photographie personnelle englobe les photographies et les albums réalisés par tout le monde, des communautés militaires et étudiantes aux collectivités

locales et aux familles – biologiques ou choisies – pour documenter des expériences partagées.

Les albums et autres formes de collections personnelles renseignent sur la manière dont nous utilisons la photographie pour comprendre notre histoire et nos liens sociaux. Souvent, notre relation à ces documents est aussi tactile et émotionnelle que visuelle, car ces photographies sont souvent touchées, partagées, rangées en lieu sûr, puis recherchées en cas de besoin[7]. À l'ère pré-numérique, les photographies personnelles et les albums de famille font souvent partie des biens les plus précieux. Comme beaucoup d'autres, la famille de Hon Lu a accordé la priorité aux photographies de famille lorsqu'elle a fui sa maison en urgence. Non seulement la famille avait des photographies parmi leurs quelques possessions apportées du Vietnam en 1979, mais elle avait également ajouté à ces archives des images de leur voyage vers le Canada[8].



Luong Thai Lu, *Hon Lu standing in Narita International Airport, Tokyo, during a stop-over on the way to Canada, surrounded by the family's luggage* (*Hon Lu devant les valises de sa famille à l'aéroport international de Narita pendant une escale vers le Canada*), date inconnue, Musée royal de l'Ontario, Toronto. Cette image fait partie du projet The Family Camera Network (Le réseau des photos de famille).

La critique culturelle des États-Unis, bell hooks, souligne le pouvoir de l'archivage et de l'affichage personnels dans sa discussion sur la photographie et la vie des personnes noires. Qu'elles se trouvent dans des albums ou sur les murs de maisons privées, « les images peuvent être exposées, montrées à des amis et à des étrangers […], les images peuvent être considérées de manière critique, les sujets positionnés selon le désir individuel[9] ». C'est ce que nous constatons dans les archives de Beverly Brown. À partir de 1937, après avoir été envoyée au pensionnat autochtone d'Alert Bay, en Colombie-Britannique, Beverly Brown crée une archive personnelle inédite de clichés de la vie au pensionnat. En dépit de cette institution déshumanisante, Brown et ses ami·es tissent des liens par le biais de la photographie, sans compter qu'elle identifie chaque enfant figurant sur ses photos, par son nom et sa communauté d'origine.



Beverly Brown, *Children at St. Michael's Indian Residential School* (*Enfants au pensionnat autochtone St. Michael*), v.1937-1949, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.

Les études qui analysent les photographies de famille et autres photographies personnelles explorent toute une série de questions critiques, portant notamment sur l'identité, la mémoire, la perte et les pratiques de visualisation[10]. Le sémiologue français Roland Barthes est particulièrement intrigué par le fait que les photographies personnelles les plus anodines puissent déclencher des affects, puisqu'elles sont souvent imprégnées « de désir, de répulsion, de nostalgie, d'euphorie[11] ». La chercheuse Marianne Hirsch a une vision plus large, suggérant que les photographies de famille peuvent connecter les personnes spectatrices à des images provenant même d'autres époques et cultures[12]. Cela s'explique par le fait que les conventions sociales influencent la photographie de famille : « La photo de famille est à la fois une preuve de la cohésion de la famille et un instrument de son unité[13]. »

Richard Bell a fait don de la collection personnelle de sa famille à un service d'archives publiques, une démarche qui s'inscrit dans une tendance plus large offrant aux institutions, aux chercheurs, aux chercheuses et aux membres de diverses communautés la possibilité de dresser un tableau plus complet de l'histoire du Canada, et de mettre en évidence les lacunes ainsi que le racisme total des archives publiques, y compris celles des musées[14]. La famille Bell-Sloman, arrivée dans le sud-ouest de l'Ontario par le chemin de fer clandestin dans les années 1850, relate sa vie et ses réalisations par le truchement de la photographie pendant plus d'un siècle.





GAUCHE : Richard Nelson Bell, *Iris Sloman Wedding Day Photo* (*Photo du mariage d'Iris Sloman*), 1939, photographie noir et blanc, Archives de l'Université Brock, St. Catharines. DROITE : *Tintype of Black Woman with Feathered Hat* (*Femme noire coiffée d'un chapeau à plume*), v.1880, photographie non attribuée, ferrotype, Archives de l'Université Brock, St. Catharines.

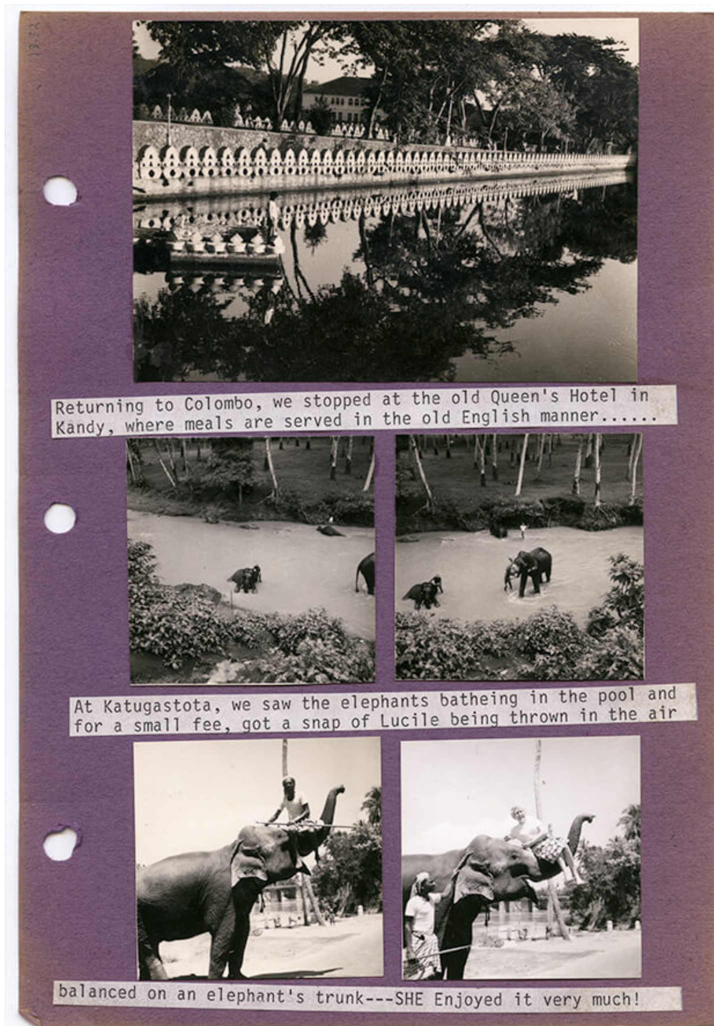
La conservatrice Julie Crooks décrit la collection de portraits, d'instantanés, de photos scolaires et d'autres documents de la famille Bell-Sloman comme une occasion de retracer « l'histoire des dispersions diasporiques, des mouvements de fugitifs et de l'établissement[15] ». Plusieurs photographies de la collection soulignent le travail entrepris par les membres de la famille, comme l'instantané de Charles Bell, avec le cheval et la charrette avec lesquels il livrait la glace et le charbon. La collection contient également un remarquable ferrotype, un portrait commandé d'une jeune femme en uniforme de domestique, coiffée d'un chapeau à plumes élaboré. On trouve également plusieurs images des activités de loisirs de la famille et des moments de joie et de célébration.

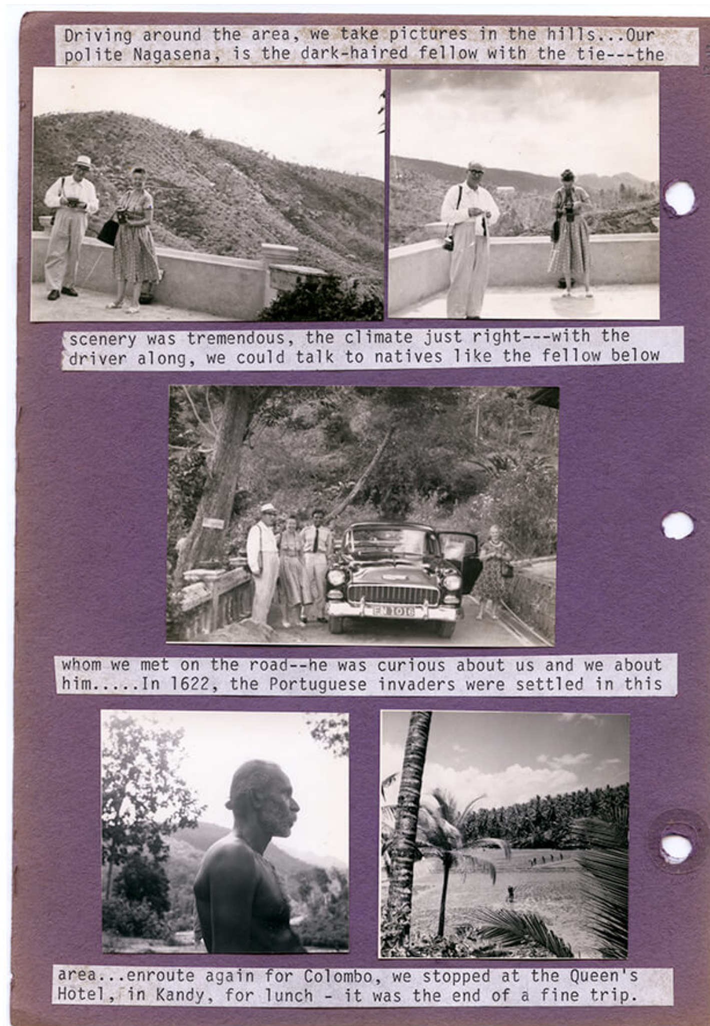


Photograph of Charles Bell with Horse and Cart, St. Catharines (*Photographie de Charles Bell avec un cheval et une charrette*), St. Catharines, date inconnue, photographie non attribuée, Archives de l'Université Brock, St. Catharines.

La photographie personnelle est souvent un moyen pour transmettre des liens émotionnels et même pour créer une intimité au sein des familles ou des groupes sociaux. Dans son importante étude d'un éventail d'albums photo canadiens conservés au Musée McCord, l'historienne de la photo Martha Langford fait valoir que ce qui est souvent négligé dans les collections de photographies personnelles, mais pourtant d'une importance capitale, c'est la façon dont elles établissent des liens par le biais de récits : « Les albums de photos ne sont pas conçus pour informer des personnes étrangères, mais pour servir d'indices mnémotechniques aux personnes concernées[16]. »

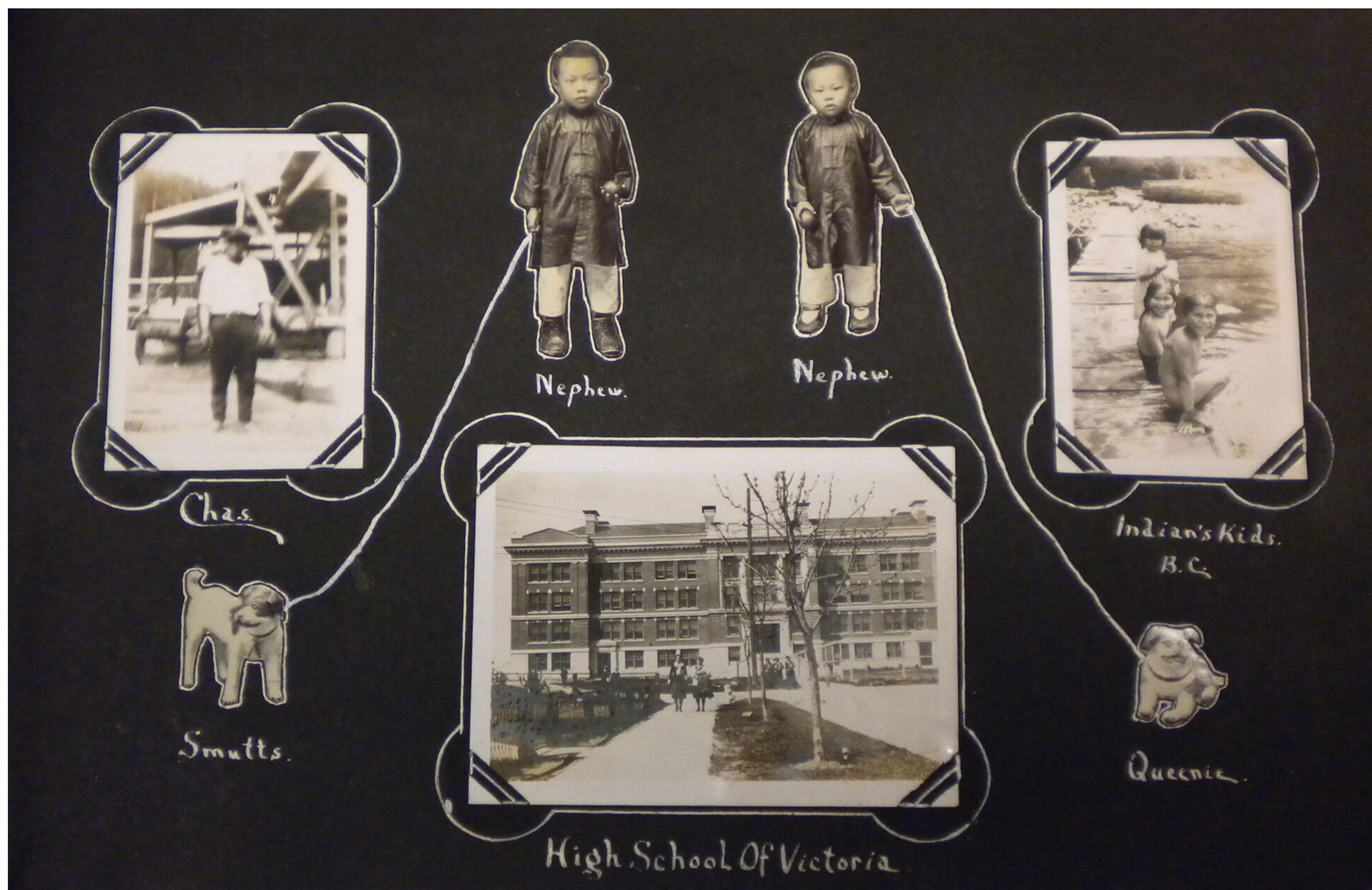
Bien que Langford se soit particulièrement intéressée aux récits transmis oralement, ses idées offrent un cadre utile pour analyser des albums tels que celui créé par Margaret Corry (1947-1963). Corry est une expatriée canadienne ayant beaucoup voyagé en Europe et en Asie dans les années 1940 et 1950. Elle a pris elle-même la plupart de ses photographies qu'elle a assemblées dans un carnet de voyage avec des légendes et des observations dactylographiées[17]. Elle envoyait les albums au Canada dans le but de communiquer avec sa famille et de la faire participer à ses aventures. Ses albums racontent son histoire personnelle d'aventures et d'échanges culturels dans un contexte mondial d'impérialisme.





GAUCHE : Margaret Corry, page d'album montrant une promenade à dos d'éléphant au Sri Lanka, tirée de l'album de voyages de la famille Corry au Japon, à Hawaï, en Colombie-Britannique, à Saskatoon, en Ontario et à Ceylan, juin 1957 à mars 1959, épreuves à la gélatine argentique et légendes dactylographiées montées sur papier, 21,1 × 14,5 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto. DROITE : Margaret Corry, page d'album montrant des scènes lors d'une promenade en voiture à travers les collines de Trincomalee au Sri Lanka, tirée de l'album de voyages de la famille Corry au Japon, à Hawaï, en Colombie-Britannique, à Saskatoon, en Ontario et à Ceylan, juin 1957 à mars 1959, épreuves à la gélatine argentique et légendes dactylographiées montées sur papier, 21,1 × 14,5 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto.

Les pages d'un album créé par Lillian Lock dans les années 1920 et 1930 constituent un exemple fascinant d'un récit plus abstrait et imaginatif élaboré à partir de photographies personnelles[18]. Lock combine des portraits de membres de sa famille vivant en Chine avec des clichés de ses chiens, d'une école canadienne et d'enfants autochtones sur un quai. Elle trace des lignes entre les jeunes personnes de sa famille en Chine pour donner l'impression qu'elles promènent ses chiens et font ainsi partie de sa vie familiale au Canada. Comme le décrit l'historienne de l'art Julia Lum, « l'album de Lock comble la distance insurmontable entre les géographies et les chronologies, construisant des liens familiaux là où il n'y en avait en fait aucun[19] ». Lock inclut également dans l'album des images qu'elle considère manifestement comme des photographies de famille, par exemple des documents d'immigration de ses proches et un article de journal sur l'arrivée de sa mère à Toronto en 1909, ce qui constitue une rareté à l'époque compte tenu des politiques gouvernementales restreignant le regroupement des familles chinoises. Ces photographies institutionnelles ont un pouvoir énorme sur la vie personnelle de leurs sujets et servent de contre-archives cruciales dans l'album de famille[20].



Lillian Lock, page de l'album (5) de Lillian Lock, vers les années 1920, Société d'histoire multiculturelle de l'Ontario, Toronto, avec l'autorisation de Keith Lock.

La relation entre l'État et la photographie personnelle est encore plus explicite dans le contexte des camps d'internement des personnes canadiennes japonaises pendant la Seconde Guerre mondiale. Les appareils photo personnels ne sont pas autorisés dans les camps d'internement du gouvernement, bien que de nombreuses personnes les introduisent clandestinement, et certains photographes canadiens japonais sont désignés comme photographes officiels pour documenter la vie du camp[21]. En étudiant les archives d'images qui ont subsisté, la spécialiste des médias Kirsten Emiko McAllister est frappée par les visages souriants que l'on voit sur les images et par le fait que celles-ci ne documentent pas les conditions difficiles, ce qui suggère un intérêt commun chez les photographes amateurs et officiels pour « détourner le regard des pertes, humiliations et dommages intergénérationnels que les familles canadiennes japonaises ont subis aux mains du gouvernement canadien[22] ». Au sein de sa propre famille, la mère de McAllister fournit également un récit toujours aussi élogieux des photographies de famille, y compris celles réalisées pendant l'internement[23].

La chercheuse Marianne Hirsch emploie le terme « post-mémoire » pour décrire le pouvoir démesuré que les récits d'une génération, souvent racontés par des photographies, peuvent avoir sur la génération suivante. La post-mémoire crée des souvenirs hérités si nets qu'ils semblent réels, mais la façon dont ils éludent souvent les traumatismes peut contribuer à leur impact intergénérationnel. Comme le montre McAllister, les photographies personnelles et leurs scénarios narratifs peuvent fonctionner en tandem pour idéaliser l'idée de famille en effaçant les traces de conflits et d'épreuves.



A Group Photograph, Tashme, BC (*Une photographie de groupe, Tashme, C.-B.*), v.1943, photographie non attribuée, Nikkei National Museum, Burnaby.

La photographie d'art

Pendant plusieurs décennies suivant l'invention de la photographie en 1839, les débats font rage sur sa nature et sur ses usages. Les défenseurs de la photographie artistique, comme le photographe et auteur britannique Henry Peach Robinson (1830-1901), défendent sa place dans le monde des arts par des conférences, des publications et des expositions présentées dans les riches centres culturels de l'Europe. Au Canada, les photographes qui expérimentent le potentiel artistique de la pratique puisent leur inspiration auprès de leurs collègues de l'étranger.



Alexander Henderson, *Victoria Bridge. Abutment, Ice shove* (*Pont Victoria. Débâcle sur la culée*), v.1887, épreuve à l'albumine, 15,3 x 20,2 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Dans les années 1860, Alexander Henderson (1831-1913) n'a pas besoin de vivre de son art et peut ainsi abandonner ses activités de portraitiste pour se consacrer au paysage et à divers panoramas. Nombre de ses photographies de paysage répondent à sa forte propension pour un traitement

poétique de l'image en même temps qu'elles s'appuient sur plusieurs techniques photographiques pour faire de la lumière, du ton et de la composition des outils de création. Henderson soumet fréquemment ses photographies à des expositions au Royaume-Uni et à des sociétés d'échange d'amateurs d'élite, où son travail est reçu à titre d'œuvre d'art. Henderson et William Notman fondent, en 1860, la Art Association of Montreal et ce dernier met son studio à disposition pour l'exposition inaugurale de l'association, qui inclut des photographies.

Bien qu'au Canada, au milieu du dix-neuvième siècle, la photographie ne soit pas facilement reconnue comme une forme d'art, elle joue toutefois un rôle important dans le monde artistique canadien[24]. Les photographies disponibles dans le commerce constituent une source inestimable de matériel pour les artistes, en particulier ceux et celles qui travaillent dans le genre du paysage[25]. De nombreux studios commerciaux emploient des artistes pour peindre des photographies. Ainsi, John Fraser (1838-1898), qui travaille au studio de Notman, est souvent demandé pour peindre entièrement des photographies afin qu'elles ressemblent à des portraits traditionnels à l'huile ou à l'aquarelle. Notman cherche également à avoir accès à des collections d'œuvres d'art pour photographier les tableaux qu'il commercialise ensuite sous forme d'épreuves, de stéréogrammes ou de livres. Il contribue ainsi à populariser les beaux-arts et à accroître le prestige culturel de son studio.



William Notman, *Master Bryce Allan, Montreal, QC* (*Master Bryce Allan, Montréal, QC*), 1866, sels d'argent et aquarelle sur papier monté sur carton, procédé à l'albumine, 55 x 45 cm, Musée McCord Stewart, Montréal.

À la fin du dix-neuvième siècle, l'immense popularité des stéréoscopes favorise l'adoption d'approches plus créatives du sujet. Le photographe de studio James Esson (1853-1933), par exemple, produit des scènes de genre d'inspiration victorienne et réalise des vues stéréoscopiques lors de ses voyages en Amérique du Nord. Pour faire face à la demande croissante du public pour du contenu en photographie, les artistes proposent des performances créatives mises en scène pour la prise de vue, des images érotiques et des ensembles narratifs de photographies d'un même sujet qui annoncent le développement futur des images en mouvement et du cinéma.

Dans les années 1890, le pictorialisme devient le premier mouvement artistique international clairement défini au sein de la photographie. Il exploite le potentiel de l'appareil photo et des techniques d'impression expérimentales pour produire des images estompées, aux tons sépia, s'inscrivant dans les genres artistiques traditionnels tels que le nu, le paysage et le portrait. Sidney Carter (1880-1956), membre du groupe pictorialiste Photo-Secession de New York, fondé en 1902 par Alfred Stieglitz (1864-1946), présente une exposition d'œuvres pictorialistes à Toronto, en 1906, avec l'aide d'Harold Mortimer-Lamb (1872-1970). Ce dernier travaille de surcroît à la création de salons réguliers et de galeries commerciales d'art et de photographie dans plusieurs villes canadiennes, tout en publiant des critiques dans des magazines artistiques internationaux.

La conservatrice Ann Thomas souligne que le pictorialisme persiste au Canada plus longtemps que dans bien d'autres endroits[26]. Le photographe britanno-colombien Horace Gordon Cox (1885-1972) n'entreprend sa carrière de photographe que dans les années 1920 et produit un ensemble remarquable

d'œuvres au cours de la décennie suivante. Le collègue de Cox à Vancouver, John Vanderpant (1884-1939), intègre lui aussi certains aspects du pictorialisme dans ses photographies plus modernistes, souvent prises sous des angles inhabituels qui mettent en évidence une interprétation mécanisée du monde industrialisé[27].



H. G. Cox, *A Summer Day* (*Une journée d'été*), v.1928, épreuve à la gélatine argentique en tons sépias.

Malgré l'idée assez généralisée que le domaine de l'art est hautement individuel et avant-gardiste, la photographie d'art du début du vingtième siècle au Canada est conservatrice. Le pictorialisme suit les tendances internationales et, comme son développement au Canada est encouragé et jugé par les clubs de photographie, la plupart des œuvres qui en résultent partagent un ensemble clair de paramètres artistiques. Même la photographie moderniste qui suit le pictorialisme naît de réseaux homogènes d'artistes, de critiques, de conservateurs, de conservatrices et de galeristes. Par exemple, le Toronto Camera Club, qui organise plusieurs des premières expositions dans le domaine, a régulièrement débattu de la question de la place des femmes à titre de membres à part entière. Il n'est donc pas étonnant de constater que les femmes photographes d'art les plus célèbres au Canada, à cette époque, ne sont pas issues de ces clubs. Minna Keene (1861-1943) s'est déjà taillée une place au sein du mouvement pictorialiste du Royaume-Uni lorsqu'elle s'installe au Canada en 1913. Les photographies de natures mortes domestiques prises par Margaret Watkins (1884-1969), à la fin des années 1910 et au début des années 1920, comptent parmi les images modernistes canadiennes les plus reconnues à l'échelle internationale, mais c'est aux États-Unis qu'elle est formée et qu'elle produit ses œuvres les plus connues. Établie au Mexique à la fin des années 1940, Reva Brooks (1913-2004) réalise des portraits d'Autochtones, des photos qui attirent l'attention du monde entier.




GAUCHE : Minna Keene, *Untitled* (*Sans titre*), v.1910, épreuve au carbone montée sur carton d'époque à un pli et sur carton d'époque supplémentaire à deux plis, 21,6 x 27,9 cm, Stephen Bulger Gallery, Toronto. DROITE : Reva Brooks, *Confrontacion [Elodia]* (*Confrontation [Elodia]*) 1948, épreuve à la gélatine argentique, édition de 25, 22,8 x 29,2 cm, Stephen Bulger Gallery, Toronto.

Dans la période d'après-guerre, le nouveau soutien accordé aux arts photographiques au Canada conjointement à l'arrivée de vagues d'artistes provenant d'autres pays, stimule le développement de la photographie d'art de différentes manières. En 1951, le rapport Massey souligne la nécessité d'une infrastructure artistique nationale pour financer et soutenir les artistes du pays. Le financement du Conseil des arts du Canada favorise le développement d'espaces gérés par des artistes et de magazines artistiques novateurs, et soutient des expositions itinérantes, alors que dès la fin des années 1960, l'Office national du film (ONF) développe des projets photographiques créatifs.

Michel Lambeth (1923-1977) est l'un des photographes qui bénéficient du soutien de l'ONF et du Conseil des arts du Canada dans les années 1960. Né au Canada, il apprend la photographie lors d'un séjour de six ans en Europe, après la Seconde Guerre mondiale. Il s'intéresse à l'expérience subjective de l'environnement urbain de même qu'aux possibilités esthétiques de la vie quotidienne, et à son retour à Toronto, il explore ces thèmes dans ses photographies de rue. *Union Station* (*Gare Union*), 1957, est un exemple de ses images du paysage social, qui reprennent certains aspects du style documentaire, mais se concentrent sur les absurdités de la vie plutôt que sur la promotion d'un programme politique. Au début des années 1970, Lambeth fait partie du jury des prix de photographie avec Tom Gibson (1930-2021) et Charles Gagnon (1934-2003)[28].



Michel Lambeth, *Union Station* (*Gare Union*), 1957, épreuve à la gélatine argentique, 18,9 x 27,7 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

À partir de la fin des années 1960, la photographie joue un rôle important dans les arts au Canada, et des artistes conceptuel·les tels que Sylvain P. Cousineau (1949-2013) et Stan Denniston (né en 1953) réalisent des œuvres rejetant l'idée de la photographie comme simple outil de documentation du monde. D'autres, dont Michael Snow (1928-2023), Jeff Wall (né en 1946), Ken Lum (né en 1956) et Vikky Alexander (née en 1959), comptent parmi les artistes du Canada les plus en vue sur la scène internationale. Ainsi, à propos de l'approche conceptuelle, Snow explique que « [p]our étendre la profondeur de ce qu'on a appelé "art" à la photographie, il ne faut pas choisir des sujets plus nobles, mais plutôt mettre à la disposition de la personne spectatrice les transformations étonnantes que le sujet subit pour devenir photographie[29] ». Nous voyons ce concept en jeu dans *Authorization* (*Autorisation*) de Snow, une œuvre qui est à l'origine un simple autoportrait saisi à l'aide d'un appareil photo monté sur un trépied et d'un miroir, sur lequel Snow colle ensuite les images obtenues pour les rephotographier trois fois de plus, ce qui donne lieu à une image finale complexe et fascinante.





GAUCHE : Michael Snow, *Authorization* (*Autorisation*), 1969, épreuves argentiques instantanées (Polaroïd) et ruban adhésif sur miroir dans un cadre de métal, (encadrées) 54,6 x 44,4 x 1,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Barbara Astman, *Untitled* [The Red Series] (*Sans titre* [La série rouge]), 1981, peinture murale Ektacolor, 122 x 122 cm, collection privée.

Dans les années 1970 et 1980, alors que la formation à la photographie se développe dans les écoles d'art en même temps qu'un marché et un public spécifiques, le travail photographique est pleinement intégré à la scène artistique contemporaine. Les années 1980 sont particulièrement marquées par la présence d'un large éventail d'artistes féministes qui, d'une part, partagent un intérêt pour la constitution de l'expression du genre dans la représentation; mais qui, d'autre part, travaillent la photographie de manières très différentes, des récits visuels de la vie domestique de Susan McEachern (née en 1951), aux autoportraits à grande échelle très stylisés de Barbara Astman (née en 1950).

L'esthétique du paysage

Au Canada, les paysages en photographie apparaissent d'abord sous la forme de vues panoramiques réalisées par des photographes commerciaux, comme William Notman, puis comme les sujets de photographie artistique dans les années 1860. Mais ce genre d'image dérive des traditions picturales qui remontent à l'Europe de la Renaissance. La photographie de paysage dépeint généralement un environnement naturel reprenant un ensemble de conventions picturales préexistantes, notamment la lumière, l'atmosphère, la composition et la profondeur de l'espace. Dans les années 1840 et 1850, les photographes paysagistes doivent relever des défis techniques tels que la profondeur de champ (qui influe sur la mise au point de l'image), l'absence de couleur, la taille réduite d'une photographie par rapport à une toile peinte et la difficulté d'enregistrer les nuages et le ciel, qui nécessitent souvent une exposition différente de celle de la terre. La disposition spatiale, les conditions météorologiques et le mouvement constituent d'autres défis[30].





GAUCHE : Jacob van Ruisdael, *Chute d'eau*, années 1660, huile sur toile, 106,7 x 98,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : George Barker, *Niagara Falls in Winter* (*Les chutes Niagara en hiver*), v.1890, épreuve à l'albumine argentique, 42,6 x 52,1 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Malgré ces obstacles, un photographe comme Alexander Henderson, qui travaille au Québec dans les années 1860 et 1870, connaît le succès et acquiert une reconnaissance internationale grâce à des vues pittoresques comme la saisissante image *Cape Trinity, Saguenay* (*Cap Trinité sur le Saguenay*), v.1865-1875[31]. Henderson adapte les conventions de la peinture de paysage à la photographie, en recourant à des dispositifs formels pour créer un avant-plan et un arrière-plan distincts afin de transmettre un effet de profondeur. Dans certaines images, Henderson inclut des éléments d'avant-plan pour encadrer sa composition et créer un sentiment de proximité visuelle. Les épreuves d'Henderson se vendent auprès des touristes qui veulent se souvenir du Canada pour sa beauté naturelle. Des photographes comme Sally Eliza Wood (1857-1928) continuent à alimenter ce marché au début du vingtième siècle, avec des cartes postales de l'est du Québec.





GAUCHE : Alexander Henderson, *Cape Trinity, Saguenay* (*Cap Trinité sur le Saguenay*), v.1865-1875, épreuve à l'albumine argentique, 11,5 x 19 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Sally Eliza Wood, *Brome Lake, Knowlton, Que., Falls at the Outlet* (*Lac Brome, Knowlton, Québec, chutes à l'embouchure*), v.1905, carte postale en couleurs, 10,2 x 15,2 cm, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal.

Le paysage est accepté comme une catégorie esthétique de la photographie d'art du mouvement pictorialiste, qui se développe au début du vingtième siècle. Sidney Carter, Charles Macnamara (1881-1944) et d'autres créent des épreuves à la gomme bichromatée à la mise au point adoucie, aux tonalités

subtiles, imitant les effets atmosphériques de la peinture de paysage tonaliste et impressionniste. Des œuvres artistiques telles que *Evening Sunset on Black Creek* (*Soleil couchant sur Black Creek*), v.1900-1901, de Carter dépeignent un territoire domestiqué, qui ne semble exister que pour le plaisir de la personne spectatrice. En même temps que des photographes explorent l'esthétique du paysage, d'autres produisent des images du territoire qui sont créatrices de concepts de lieu et négocient le pouvoir ainsi que la propriété de la terre et de ses ressources.





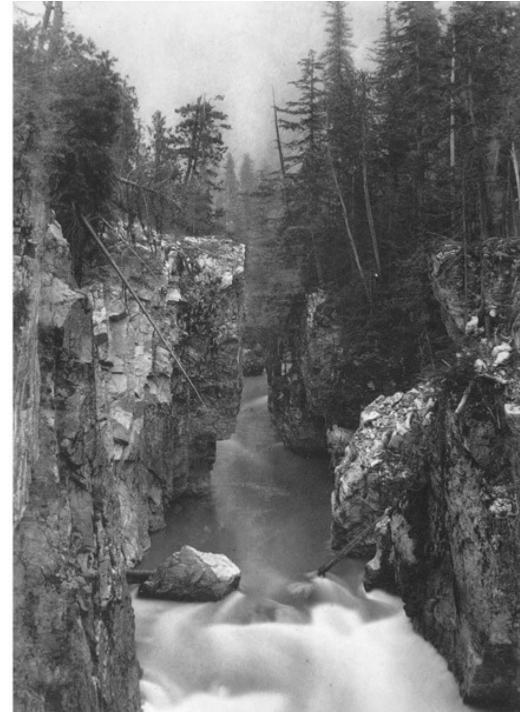
GAUCHE : Sidney Carter, *Evening Sunset on Black Creek* (*Soleil couchant sur Black Creek*), v.1900-1901, gomme bichromatée, 15,2 x 9,4 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Charles Macnamara, *A Red Pine at Marshall's Bay* (*Un pin rouge à Marshall's Bay*), 1904, négatif et épreuve sur celluloïd, Arnprior & McNab/Braeside Archives.

Les études géologiques gouvernementales des années 1860-1890 jouent un important rôle dans les ambitions des colons, l'acquisition de terres et l'exploitation des ressources. Ces photographies s'éloignent parfois des conventions esthétiques qu'elles semblent ignorer, comme dans l'œuvre de Joseph Burr Tyrrell (1858-1957), réalisée lors d'un levé en Alberta, en 1886, avec la Commission géologique du Canada; le photographe y fait fi du léger recul dans l'espace au premier plan de l'image, de l'intégration d'éléments accrocheurs au même endroit et du développement d'une perspective spatiale pénétrante. Par une approche similaire à celle des photographes géomètres de l'Ouest des États-Unis, certains photographes du Canada tentent de traduire l'environnement en une forme picturale destinée à soutenir l'idée que l'Ouest est largement inhabité et disponible pour la colonisation européenne[32].

Il n'y a toutefois pas de séparation stricte entre les images qui suivent les conventions esthétiques et celles qui sont réalisées au nom de la science et du

progrès. Les paysages spectaculaires d'Édouard Deville (1849-1924), l'arpenteur général du Canada, en sont un bon exemple : le photographe parvient à transmettre la beauté d'une scène en même temps qu'il saisit des images pour documenter le territoire. Quelle que soit la structure picturale, le paysage n'est pas quelque chose « d'extérieur qui attend d'être documenté »; comme le rappelle le géographe historique James Ryan, il s'agit plutôt d'une façon de concevoir le monde qui privilégie la perspective d'une « personne spectatrice individuelle et détachée[33] ».





GACUHE : Joseph Burr Tyrrell, *Haney's 2nd claim on the North side of the Saskatchewan River, Alberta* (*Deuxième concession de Haney sur la rive nord de la rivière Saskatchewan, Alberta*), 1886, photographie noir et blanc, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Édouard Deville, *Illecilliwaet Canyon near Revelstoke* (*Canyon d'Illecilliwaet près de Revelstoke*), 1886, photographie noir et blanc, (image) 21,1 x 15,1 cm; (sur support) 34,9 x 26,7 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Parallèlement aux enquêtes gouvernementales et aux entreprises commerciales visant à produire des cartes postales et des vues panoramiques, on trouve des explorations indépendantes, souvent menées par des femmes. Mary Schäffer (1861-1939), par exemple, voyage dans les Rocheuses canadiennes au début du vingtième siècle où elle réalise des photographies du paysage ainsi que de la flore qu'elle expose sous forme de diapositives sur verre lors de conférences et qu'elle publie dans des carnets de voyage illustrés.

Le genre du paysage englobe toutes sortes de scènes, y compris celles qui se concentrent sur l'exploitation de la nature. Étant donné l'importance de l'extraction des ressources pour l'économie canadienne, un grand nombre de photographes s'attardent aux paysages industriels. Dans ces images, l'accent est moins porté sur la nature que sur l'infrastructure agricole, forestière et minière. Photographe documentaire dans les années 1950 et 1960, George Hunter (1921-2013) a documenté le secteur industriel, notamment le pétrole et le gaz, la foresterie et les mines. Son œuvre reconnaît le rôle des ressources naturelles et de l'industrie dans l'économie d'après-guerre en plein essor[34].



George Hunter, *Dofasco and Stelco Steel Mills, Hamilton, Ontario* (*Aciéries Dofasco et Stelco, Hamilton, Ontario*), 1954, épreuve par transfert hydrotypique, 31,2 x 42,1 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. © Fondation canadienne de la photographie du patrimoine.

Au cours du vingtième siècle, le point de vue de la population canadienne sur l'industrie change considérablement, et le ton initial de célébration marquant les premiers travaux des photographes fait place à des enquêtes critiques sur l'exploitation du territoire, la pollution et l'impact humain sur l'environnement. Dans les années 1970, l'inquiétude croissante quant aux conséquences environnementales de l'activité humaine conduit des photographes à explorer l'idée d'un paysage modifié par l'être humain. Parmi les artistes qui commentent l'état de l'environnement, citons Edward Burtynsky (né en 1955), qui produit des photographies de grand format, richement colorées et très détaillées de résidus miniers, de carrières de marbre et de champs pétrolifères, ainsi que Geoffrey James (né en 1942), dont les paysages panoramiques de jardins et de villas d'Europe racontent une histoire différente sur la domestication de la nature. La série de majestueuses photographies en noir et blanc des vestiges du pont de Rockland, au Nouveau-Brunswick, réalisée par Thaddeus Holownia (né en 1949), illustre l'impact d'une lutte plus large entre l'humanité et la nature. La destruction progressive d'un pont vieux de 200 ans dans la baie de Fundy montre les conséquences potentielles de la rencontre entre l'orgueil démesuré de l'être humain et la puissance de la nature.



Thaddeus Holownia, *Lower Dorchester*, août 1983, épreuve à la gélatine argentique, 20,2 x 46,9 cm; (image) 16,5 x 40,5 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Les artistes conceptuel·les exploitent également la photographie pour critiquer les idéaux romantiques du paysage et déconstruire les relations de pouvoir coloniales. La série photographique du théoricien et artiste américain Allan Sekula, *Geography Lesson: Canadian Notes* (Leçons de géographie : notes canadiennes), qui a fait le tour de l'Amérique du Nord en 1986-1987, visualise le Canada comme un pays défini par la demande en ressources naturelles[35]. *Long Beach BC to Peggy's Cove Nova Scotia* (*De Long Beach C-B à Peggy's Cove Nouvelle-Écosse*), 1971, de Roy Kiyooka (1926-1994), est une série de photos doublée d'un récit de voyage qui relatent l'expérience sensorielle et émotionnelle vécue par l'artiste lors de son déménagement de Vancouver à la Nouvelle-Écosse pour un poste d'enseignant au Nova Scotia College of Art and Design (aujourd'hui l'Université NSCAD). Par sa mouvance d'ouest en est et un travail composé de fragments d'images, Kiyooka met l'accent sur le déplacement géographique et vient ébranler l'idée de la route transcanadienne comme symbole d'unité nationale[36].

Une autre œuvre recourant au format de la grille est celle de Marlene Creates (née en 1952). *Sleeping Places, Newfoundland* (*Lieux d'hébergement, Terre-Neuve*), 1982, montre l'empreinte du corps de l'artiste sur le territoire, retraçant les endroits où elle a dormi pendant un voyage de deux mois sur l'île. Dans cette œuvre, Creates établit une relation avec la terre, qui relève de la mémoire et de l'expérience plutôt que de la domination et du contrôle[37]. Pour ces artistes conceptuel·les, la photographie est une voie de choix pour contester les idées occidentales conventionnelles sur le monde.





GAUCHE : Allan Sekula, *Sudbury*, extrait de *Geography Lesson: Canadian Notes*, 1985-1986 (MIT Press et la Vancouver Art Gallery, 1997). DROITE : Marlene Creates, *Sleeping Places, Newfoundland* (*Lieux d'hébergement, Terre-Neuve*), détail, 1982, vingt-cinq épreuves argentiques virées au sélénium, 27 x 39 cm chacune; (installation) 259 x 436,8 cm, collection de l'Université Memorial de Terre-Neuve, The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's. © Marlene Creates/CARCC Ottawa 2023.

La photographie comme preuve et communication : documentaire et photojournalisme

Une photographie datant de 1893, qui montre des personnes rassemblées autour d'une section brisée d'une canalisation approvisionnant les habitants de Toronto en eau tirée du lac Ontario, illustre la manière dont les images ont longtemps été utiles pour documenter des événements notables. Cette interruption de l'approvisionnement en eau a provoqué une épidémie de fièvre typhoïde; peu après l'événement documenté par cette photo, l'ingénieur municipal a modernisé le système d'aqueduc.



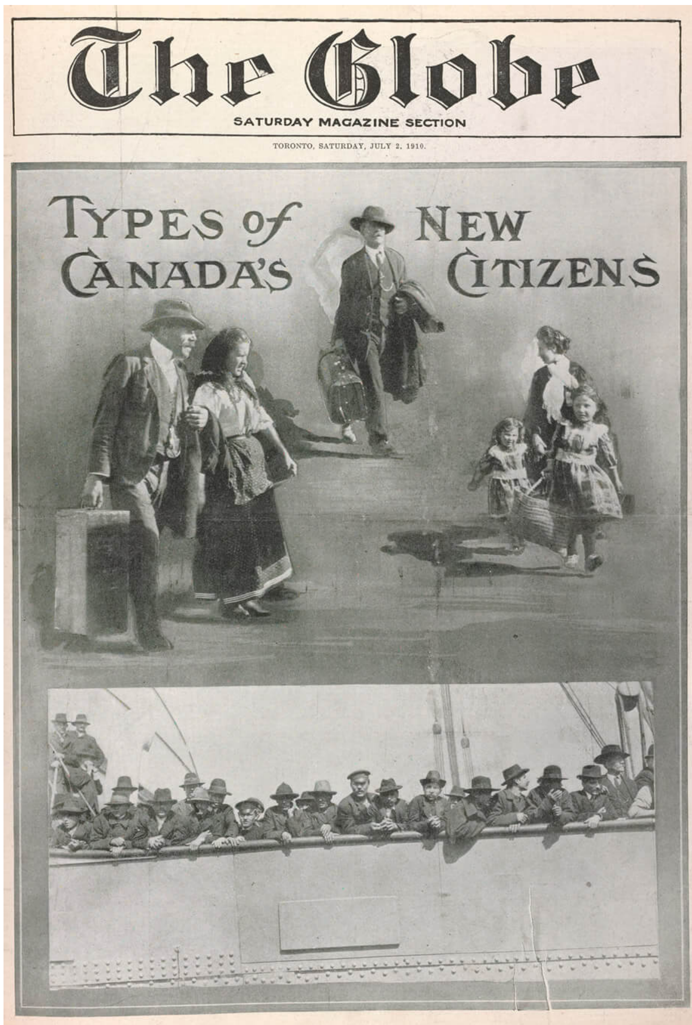


GAUCHE : F. W. Micklethwaite, *Waterworks upheaval* (*Bouleversement du reseau d'aqueduc*), 1893, photographie noir et blanc, 16 x 20 cm, Archives de la Ville de Toronto. DROITE : Lewis Benjamin Foote, *Interior of 109 Henry Avenue, Winnipeg; Blood-spattered kitchen after fatal stabbing with a pocketknife* (*Intérieur du 109 Henry Avenue, Winnipeg; cuisine éclaboussée de sang après une agression mortelle au couteau de poche*), 1922, épreuve à la gélatine argentique, 19,7 x 24,8 cm, Archives du Manitoba, Winnipeg.

À la fin du dix-neuvième et au cours du vingtième siècle, les administrations municipales des centres urbains en pleine expansion, comme Montréal, Toronto et Winnipeg, se servent de la photographie non seulement pour documenter les événements, mais aussi pour gérer les problèmes perçus, comme la pauvreté et la criminalité[38]. La photographie est un outil important dans les initiatives de réforme urbaine, comme les enquêtes de santé publique sur les conditions de vie dans le centre-ville de Toronto, et dans les services de police, où les photographes prennent des photos d'identité des criminel·les et réalisent des photographies judiciaires de scènes de crime[39].

Le photojournalisme se développe au Canada au début du vingtième siècle, lorsque les journaux et les magazines commencent à publier des images dans les sections illustrées des éditions de fin de semaine. Des photographes comme William James (1866-1948), Jessie Tarbox Beals (1870-1942) et Lewis Benjamin Foote (1873-1957) sont à l'avant-garde dans ce domaine. Les suppléments illustrés populaires de cette époque permettent aux journaux d'augmenter leur

tirage et de créer un sentiment de connexion avec les autres[40]. Les agences de presse qui publient des journaux et des magazines reprennent le travail photographique pour cibler différents publics et transmettre différentes perspectives. Par exemple, le *Globe*, un journal destiné à la communauté professionnelle aisée et au milieu des affaires, est allié au Parti libéral fédéral et soutient le programme d'immigration du premier ministre Wilfrid Laurier[41]. À cette fin, il publie dans son édition du samedi des histoires illustrées, dont une du journaliste M. O. Hammond (1876-1934), soulignant le rôle des personnes immigrantes dans la construction de la nation. Le format illustré fait appel aux émotions du lectorat et encourage le sens de la responsabilité sociale[42]. En 1922, la demande accrue pour des images conduit le *Globe* à engager John H. Boyd (1898-1971) comme premier photographe salarié.


The Globe
SATURDAY MAGAZINE SECTION
TORONTO, SATURDAY, JULY 2, 1910.
TYPES OF CANADA'S NEW CITIZENS


THE GLOBE, TORONTO, SATURDAY, JULY 16, 1910. 3

The Italians in Toronto

By EMILY P. WEAVER

THE ITALIAN NATIONAL CLUBHOUSE IN D'ARCY STREET.

TIME BRINGS ITS REVENGES.
Count de Lesseps, France's daring aviator, made a chief of the Iroquois at Montreal last week, despite the centuries of conflict between the French and that race of Indians on this continent.

THE SKYLARK CAGED.

A STREET MERCHANT IN "THE WARD."
The boy is an Italian, and the girl a Jewess from Roumania.

SERVING THE FRIDAY LUNCH.
A feature of the Italian kindergarten.

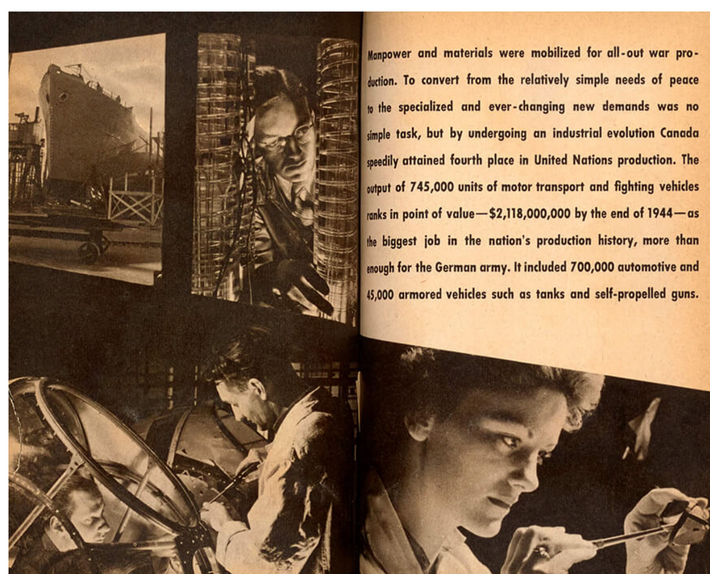
GAUCHE : « Types of Canada's New Citizens [Types de nouveaux citoyens canadiens] », *The Globe*, samedi 2 juillet 1910, section magazine, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Emily Weaver, « The Italians in Toronto [les Italiens à Toronto] », *The Globe*, samedi 16 juillet 1910, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Au début du vingtième siècle, on ne mentionne généralement pas les sources des images et les photographes ne sont pas reconnu·es pour leur travail dans les journaux et les magazines. Edith Watson (1861-1943), qui se spécialise dans la photographie de voyage, devance bon nombre de ses collègues en insistant pour que ses images soient payées et que la source soit mentionnée. Ses reportages sur les femmes des communautés rurales publiées dans des magazines populaires, tels que *Canadian Magazine* et *Maclean's*, présentent l'esthétique pictorialiste à un lectorat grand public[43].

Le documentaire et le photojournalisme sont étroitement liés, car tous deux sont généralement acceptés comme des représentations réalistes du monde et

mobilisés pour l'édification de la nation. Le genre documentaire devient populaire dans les années 1930 et 1940 lorsque le premier directeur de l'Office national du film du Canada (ONF), John Grierson (1898-1972), adopte le cinéma et la photographie comme vecteurs d'unification nationale. Grierson croit au pouvoir de la collectivité et voit le documentaire comme un moyen de raconter des histoires humaines porteuses d'un message social[44]. Sous la direction de Grierson, le Service de la photographie de l'ONF crée une image idéalisée de la vie canadienne qui influence les concepts de la nation[45].

La photographie documentaire de l'ONF s'épanouit avant et pendant la Seconde Guerre mondiale, alors que le Service de la photographie fait office d'agence photographique officielle du pays. En collaboration avec le Wartime Information Board (WIB), le Service de la photographie produit et distribue des milliers d'images dans les journaux et les magazines grand public, ainsi que dans sa revue, *Le Canada en guerre*[46]. Ces photographies mettaient en valeur les industries manufacturières du pays en temps de guerre, notamment l'aluminium et l'acier, les armements et les munitions, la construction navale ainsi que la production de vêtements et de véhicules militaires[47]. Après la guerre, l'agence délaisse l'industrie au profit d'autres sujets et thèmes, mais ses reportages photographiques ne cessent de façonner l'image de la nation.



Manpower and materials were mobilized for all-out war production. To convert from the relatively simple needs of peace to the specialized and ever-changing new demands was no simple task, but by undergoing an industrial evolution Canada speedily attained fourth place in United Nations production. The output of 745,000 units of motor transport and fighting vehicles ranks in point of value—$2,118,000,000 by the end of 1944—as the biggest job in the nation's production history, more than enough for the German army. It included 700,000 automotive and 45,000 armored vehicles such as tanks and self-propelled guns.



National Film Board Photostory No. 402 Do Not Release Before Tuesday, November 2, 1965

CANADA

The Rich Earth

Stretching in a vast fertile horseshoe between the great sweep of the precambrian shield in the east, the towering Rocky Mountains in the west and the sub-arctic forests to the north, lies Canada's famous wheat-growing region. Bigger than the whole of France and still growing, this massive expanse of uninterrupted farmland has again yielded a fine harvest of more than 700 million bushels of wheat, most of it destined for shipment to 50 countries around the globe. With overseas exports expected to reach 600 million bushels during the crop year of 1965-66, surpassing by far the big sales [...]ng recent years, Canada's wheat farmers are busier than ever. Fresh land is being broken, yield per acre is increasing, and individual farms themselves are growing larger (to an average of 700 acres), becoming more valuable (with an average worth around $40,000). Across the prairie wheat lands of Alberta, Saskatchewan and Manitoba, 200,000 operating farms are producing annual harvests with a total cash value breaking the $1,000,000,000 mark. Behind this gigantic industry of such vital concern to millions of people throughout the world is the continuing scientific story, stretching back over 60 years, of the development of special wheat varieties to obtain the richest yields from the fertile prairies and the vast organizational story of how the wheat is shipped from farmer to railway, to dockside elevator and its eventual departure on deep-laden ships around the globe. Canada's rolling prairies, which long ago lured hardy settlers with prospects of great wealth from the rich soil, are still fulfilling their promise, with 20,000,000 tons of golden grain this year's proof of Canada's claim to the title—*The Rich Earth*.

NATIONAL FILM BOARD PHOTOSTORY

GAUCHE : Office national du film du Canada, « The value of all war production [La valeur de toute la production de guerre] », *Canada at War* 43, février 1945, p. 50-51, photographies et textes non crédités, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : « Le blé canadien dans 50 pays », photo-reportage 402A de l'Office national du film du Canada, 2 novembre 1965, photographies de Chris Lund, texte en français de Gaston Lapointe, Archives du Service de photographie de l'Office national du film, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

À l'époque où les magazines illustrés sont à leur apogée, dans les années 1950 et au début des années 1960, les reportages photographiques contribuent à projeter l'image d'un Canada stable et prospère. Le Service de la photographie de l'ONF continue de jouer un rôle essentiel dans le domaine du documentaire et du photojournalisme, surtout entre 1955 et 1969, lorsque le service fournit des centaines de reportages photographiques prêts à l'emploi aux journaux et aux magazines du Canada et de l'étranger[48]. Les photographes salariés Chris Lund (1923-1983) et Gar Lunney (1920-2016) mènent à bien la mission du service, et des photographes pigistes, dont Rosemary Gilliat Eaton (1919-2004), Ted Grant (1929-2020), Richard Harrington (1911-2005), George Hunter et Sam Tata (1911-2005), reçoivent également des affectations[49].

De nombreux récits de cette période mettent en scène les ressources naturelles du pays, exploitant l'imagerie du paysage pour symboliser la prospérité économique[50]. Un projet majeur des années 1970, *Between Friends/Entre amis*, est une commémoration du bicentenaire de la déclaration d'indépendance des États-Unis qui prend la forme d'un livre, que le Canada a remis au président Gerald Ford, et d'une exposition présentée dans des villes du Canada et des États-Unis en 1976[51]. Pour mener à bien ce projet, vingt-sept photographes, sous la direction de Lorraine Monk, ont réalisé un relevé photographique de la frontière canado-américaine.



Pages 224-225 de l'ouvrage du projet *Between Friends/Entre Amis* (Toronto et Ottawa, McClelland and Steward Ltd., Archives du Service de photographie de l'Office national du film, 1976).

À cette époque, de nombreux journaux publient des encarts qui imitent le format des magazines illustrés et présentent des histoires photographiques plus étoffées. Le *Weekend Magazine*, l'un des suppléments hebdomadaires les plus populaires du pays, se tourne vers la photographie couleur pour véhiculer un concept de nationalisme multiculturel[52]. Cependant, les reportages photographiques documentaires publiés à cette époque ne sont pas tous compris comme présentant une image positive ou festive du Canada. En 1972, un groupe de jeunes photographes, dont Claire Beaugrand-Champagne (née en 1948) et Michel Campeau (né en 1948), reçoit une subvention pour résider plusieurs mois dans la communauté rurale de Disraeli, au Québec, afin de réaliser le portrait photographique du quotidien de la population. Lorsque les images qui en résultent sont publiées dans la presse québécoise, elles suscitent un tollé de critiques pour avoir présenté une vision « misérabiliste » de la localité et amorcent une réflexion sur l'éthique de la photographie et son pouvoir[53].

Dans les années 1970 et 1980, le photojournalisme joue toujours un rôle considérable dans l'orientation de l'opinion publique. La photographie de presse influence la perception du public à l'égard de personnalités importantes, et elle sert aussi à raconter l'histoire de communautés canadiennes sous-représentées. Pierre Elliott Trudeau, premier ministre de 1968 à 1979 et de 1980 à 1984, est un politicien charismatique, conscient de l'importance de la photographie pour façonner son image. Une photographie primée de Rod MacIvor (né en 1946), montrant le premier ministre avec le jeune Justin Trudeau sous le bras, a contribué à populariser l'image de l'homme politique en tant que père de famille, alors qu'une photographie prise par Murray Mosher (né en 1945) le montrant accueillant la famille Troeung, des réfugiés du Cambodge, a véhiculé l'image de l'humaniste.




GAUCHE : Pierre Trudeau est salué par un agent de la GRC alors qu'il porte son fils Justin à Rideau Hall, en 1973, pour assister à une réception en plein air destinée aux chefs des pays du Commonwealth en visite à Ottawa, 23 août 1973, photographie de Rod MacIvor, Postmedia/*The Ottawa Citizen*. Cette image a remporté le Concours canadien de journalisme pour la meilleure photo de reportage en 1973. DROITE : Photographie de presse du premier ministre Pierre Trudeau accueillant la famille Troeung au Canada, à Ottawa, en décembre 1980, photographie de Murray Mosher, épreuve à la gélatine argentique, 25,5 x 20,5 cm.

Dans les années 1970 et 1980, les Canadiens et les Canadiennes d'origines diverses commencent à raconter leur histoire dans la presse. Le magazine torontois LGBT, *The Body Politic* (1971-1987), publie des photographies du journaliste Gerald Hannon (1944-2022), qui documentent et célèbrent la communauté gaie. Les journaux de la communauté noire, *Contrast* et *Share News*, ainsi que le magazine *Spear*, publient le travail de photographes noir·es, dont Jules Elder, Eddie Grant, Diane Liverpool, Al Peabody et James Russell[54]. Leurs images commémorent les réalisations des membres de la communauté noire et décrivent des événements qui ne sont pas représentés dans la presse grand public. Mais quel que soit le sujet, le photojournalisme joue un rôle important dans la formation des communautés et dans la transmission de l'actualité par la photographie.

Des études ethnographiques à la décolonisation de la photographie

En 1866, le photographe Frederick Dally (1838-1914) accompagne une expédition diplomatique auprès des Premières Nations de l'île de Vancouver et réalise une importante collection de portraits, qu'il commercialise sous forme de cartes de visite. Lorsqu'il ferme son entreprise pour s'établir aux États-Unis, bon nombre de ses négatifs de sujets autochtones sont récupérés par Hannah Maynard, qui continuera à vendre ces images pendant des années[55]. Cette marchandisation des images de la vie autochtone à la fin du dix-neuvième siècle est liée à la croissance du tourisme organisé et à l'émergence de l'anthropologie en tant que discipline[56].

Les photographes lié·es au commerce, les missionnaires, les ethnographes amateurs et les touristes ont photographié des sujets autochtones, parfois au nom de la science, mais aussi à des fins personnelles ou pour promouvoir des intérêts économiques ainsi que des programmes politiques ou religieux. À la fin du dix-neuvième siècle, les photographes des expéditions gouvernementales documentent des aspects de la vie des Premiers Peuples et les images sont utilisées pour tenter d'établir un contrôle sur les terres, les ressources et la

population. Un des premiers exemples est l'une des photographies prises par Humphrey Lloyd Hime (1833-1903), dans le cadre de l'expédition d'exploration de l'Assiniboine et de la Saskatchewan en 1858. Alors qu'ils effectuent des tournées d'inspection à la demande du ministère des Affaires indiennes (aujourd'hui Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada), les fonctionnaires recueillent des données démographiques et évaluent si les communautés autochtones sont susceptibles de résister aux initiatives de développement du gouvernement. Pendant ce temps, des photographes commerciaux, tels que Edward Dossetter (1842-1919), sont spécialement engagés pour réaliser des portraits ethnographiques au cours de ces excursions. Ces études typologiques circulent de diverses manières, notamment dans les rapports gouvernementaux, les albums personnels ainsi que la littérature de voyage, et sont largement diffusées de 1860 jusqu'au début du vingtième siècle[57].



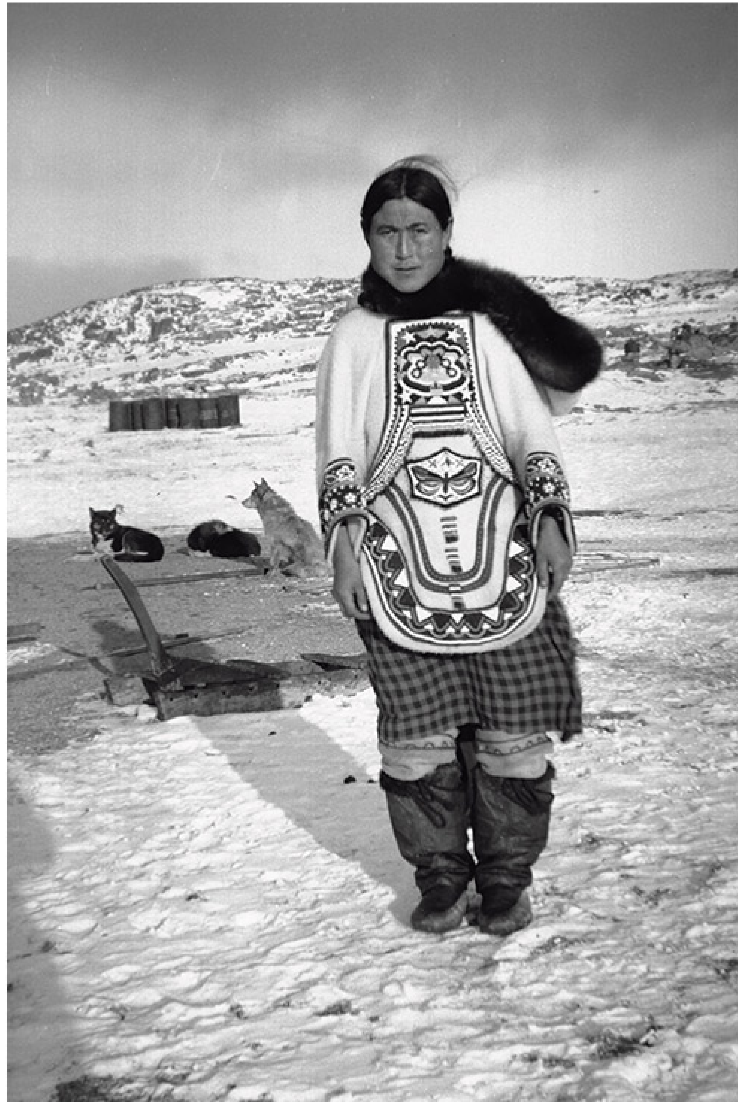


GAUCHE : Frederick Dally, page de l'ouvrage *Photographic Views of British Columbia 1867–1870 (Dally Album Number 5)*, 1870, album relié en cuir gaufré contenant 91 épreuves photographiques noir et blanc, Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria. DROITE : Edward Dossetter, *Haida woman plaiting a hat in Haida Gwaii* (*Femme haïda qui tresse un chapeau à Haïda Gwaii*), 1881, épreuve à l'albumine, 17,7 x 15,4 cm, The British Museum, Londres, R.-U.

En tant que genre, la photographie ethnographique contribue surtout à présenter une idée d'infériorité biologique des peuples autochtones afin de justifier les intérêts politiques et économiques du colonialisme. Celui-ci est ancré dans la croyance qu'il existe des différences biologiques entre les races, mais la science a démontré que ceci ne repose sur aucune base génétique. On comprend bien que la race est une construction sociale[58]. Bien que l'idéologie de la race se soit développée avant l'invention de la photographie, les idées de hiérarchie raciale sont intégrées à la pensée européenne au milieu du dix-neuvième siècle, par le truchement des nouvelles sciences sociales que sont l'ethnographie et l'anthropologie. Pour des ethnographes tels que Charles Marius Barbeau (1883-1969), la photographie est un outil de premier ordre dans leur travail de terrain pour documenter la culture matérielle et les coutumes de personnes estimées comme biologiquement inférieures; ainsi, les photographies sont considérées comme des preuves à l'appui de ces idées préexistantes sur la hiérarchie raciale[59].

Cependant, même dans le contexte oppressant du colonialisme de peuplement, de nombreux photographes autochtones résistent à la perspective ethnographique qui influence la culture dominante. Peter Pitseolak (1902-1973), par exemple, prend l'appareil photo pour documenter la culture inuite traditionnelle et la modernisation de sa communauté, au moment même où le gouvernement canadien se sert de la photographie ethnographique pour revendiquer le Nord. Plus tard, le petit-fils de Pitseolak, Jimmy Manning (né en 1951), se tourne vers la photographie pour dépeindre la vie dans sa communauté de Kinngait, au Nunavut.





GAUCHE : Aggeok Pitseolak, *Peter Pitseolak with his favourite 122 camera* (*Peter Pitseolak avec son appareil photo 122 préféré*), v.1946-1947, négatif noir et blanc, 11,4 x 6,4 cm, Musée canadien de l'histoire, Gatineau. DROITE : Peter Pitseolak, *Aggeok Pitseolak wearing a beaded amauti* (*Aggeok Pitseolak portant un amauti perlé*), v.1940-1960, négatif noir et blanc, 5,7 cm x 8,9 cm, Musée canadien de l'histoire, Gatineau.

La photographie, comme d'autres formes d'expression créative, offre également aux photographes autochtones un moyen de se rapprocher de leur famille et de construire une communauté. Le photographe tlingit George Johnston (1894-1972), par exemple, révèle des continuités entre le passé et le présent dans ses photographies de la vie quotidienne, créant ainsi une sorte d'« album de famille étendue[60] ». Pour James Brady (1908-1967), la photographie est ancrée dans le militantisme politique et sa quête de revitalisation des Métis, tandis que les portraits de sages de Murray McKenzie (1927-2007) rapprochent les gens en créant des liens entre les générations[61]. James Jerome (1949-1979), un photographe gwich'in travaillant dans les Territoires du Nord-Ouest dans les années 1970, documente également les activités traditionnelles et réalise des portraits de sages de la nation dénée, dans la vallée du Mackenzie. Ces photographes intègrent leur pratique dans leur vie quotidienne et elle devient un nouveau moyen de raconter leur histoire[62].




GAUCHE : George Johnston, *Hauling Freight on Teslin Lake – Fur, Grub* (*Transport de marchandises sur le lac Teslin – Fourrure, nourriture*), v.1942-1943, épreuve noir et blanc sur papier Velox, Archives du Yukon, Whitehorse. DROITE : Murray McKenzie, *Elder Mary Monias (100) from Cross Lake First Nation* (*L'aînée Mary Monias (100 ans) de la Première Nation de Cross Lake*), v.1967-1996, épreuve argentique sur papier, 35,5 x 28 cm, Musée des beaux-arts de Winnipeg.

Au cours des années 1970, plusieurs peuples et communautés autochtones du Canada sont revitalisés par une prise de conscience politique croissante, et nombre d'artistes se tournent vers la photographie pour relater leurs expériences et redéfinir leur image. Les années 1980 sont une période importante pour l'art et le militantisme autochtones, car les artistes, les commissaires et les critiques des Premières Nations, des Métis et des Inuits s'engagent dans une lutte contre le racisme systémique en obtenant l'accès aux institutions culturelles traditionnelles[63]. En 1985, un groupe de photographes fonde la Native Indian/Inuit Photographers' Association (NIIPA) à Hamilton, en Ontario[64]. La NIIPA offre des formations et organise des conférences et des expositions. Dès le début, l'association est dirigée par des femmes autochtones et attache la plus grande importance à l'égalité des sexes[65].

À une époque où la représentation des Autochtones s'appuie souvent sur des stéréotypes désobligeants, les photographes se tournent vers la création d'images comme une forme positive d'autoreprésentation et pour réaffirmer leur identité culturelle[66]. Les photographies de Dorothy Chocolate (née en 1959), par exemple, montrent les membres de sa communauté de Gamèti (anciennement Rae Lakes) pratiquant des savoir-faire traditionnels et vivant de la terre[67]. Plusieurs photographes de la NIIPA, dont Jeff Thomas (né en 1956), Shelly Niro (née en 1954) et Greg Staats, Skarù:ręˀ (Tuscarora) / Kanien'kehá:ka (Mohawk)




GAUCHE : Dorothy Chocolate, *Mary Wetrade tans caribou hide, Rae Lakes, NWT* (*Mary Wetrade tanne une peau de caribou, Rae Lakes, T.N.-O.*), août 1985, collection de l'artiste. DROITE : Shelley Niro, *Sisters* (*Sœurs*), 1987, photographie noir et blanc, 25,5 x 17,5 cm, Centre d'art autochtone, Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada, Gatineau.

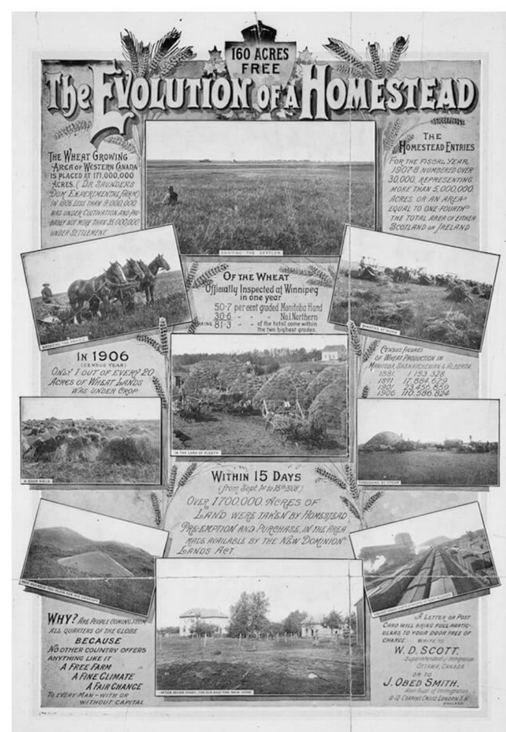
Hodinöhsö:ni', territoire des Six Nations de la rivière Grand, Ontario (né en 1963), résistent au regard objectivant de la photographie ethnographique et contribuent grandement au processus de décolonisation en rétablissant les perspectives autochtones.

La photographie dans la publicité et la culture du produit

Les photographes lié·es au commerce sont à l'avant-garde pour explorer le potentiel de la photographie en tant que produit. De nombreux studios, dont celui des Livernois à Québec, offrent à leur clientèle des portraits de personnalités à collectionner comme moyen d'accroître leur chiffre d'affaires, par exemple, cette carte de cabinet représentant *Monseigneur Charles-Félix Cazeau*, v.1874-1881, prêtre canadien-français et administrateur de l'archidiocèse catholique de Québec[68]. Les développements techniques des années 1880 améliorent grandement la facilité et la rapidité d'exécution de la photographie, qui s'intègre davantage dans la culture capitaliste; l'utilisation généralisée du procédé de similigravure dans les années 1890 renforce ces liens en permettant des reproductions rapides et peu coûteuses.

Au début du vingtième siècle, les gouvernements et les entreprises du Canada adoptent la photographie pour leurs campagnes de marketing. La publicité et les formes connexes de photographie commerciale adaptent les styles et les genres photographiques existants à la culture du produit, car contrairement aux autres types de photographie, la photographie publicitaire n'a pas de caractéristiques distinctives. Au contraire, comme l'explique la théoricienne des médias Anandi Ramamurthy, ce genre se caractérise par la façon dont il « emprunte et imite tous les genres existants de pratiques photographiques et culturelles pour améliorer et modifier la signification d'objets sans vie […] », tels des produits[69].





GAUCHE : Jules-Ernest Livernois, *Monseigneur Charles-Félix Cazeau*, v.1874-1881, carte de cabinet, épreuve à la gélatine argentique, (carte) 10,5 x 6,3 cm; (image) 9,4 x 5,7 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : « The Evolution of a Homestead [L'évolution d'un lot de colonisation] », v.1906, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Au Canada, les premières photographies publicitaires font la promotion de la nation à travers des représentations paysagistes. Dès les années 1890, les services gouvernementaux, comme le ministère de l'Agriculture et le ministère de l'Intérieur, commandent des photographies pour commercialiser les produits agricoles canadiens, ainsi que pour promouvoir le pays auprès des colons potentiels. Les agences d'immigration adoptent toute une gamme de méthodes pour faire connaître les attraits du Canada et jouent un rôle essentiel pour dissiper les perceptions négatives du pays à l'étranger. Des affiches, des

dépliants, des annonces dans les journaux et des conférences publiques illustrées par des diapositives sur verre contribuent à créer une impression positive du Canada en Grande-Bretagne[70].

En 1911, Robert Rogers, le ministre de l'Intérieur, décrit ainsi la politique d'immigration du pays : « En premier lieu, une simple politique de publicité – un moyen de faire connaître les avantages du Canada aux personnes des autres pays que nous souhaitons inciter à venir au Canada […][71]. » Dans les provinces des Prairies, les ministères de l'Agriculture acquièrent des photographies de scènes de récolte auprès de photographes commerciaux dans le but d'attirer les agriculteurs dans la région[72]. Des stratégies similaires sont reprises par les municipalités au début du vingtième siècle pour encourager le commerce. De nombreux guides illustrés et livrets de souvenirs de Toronto montrent des scènes de rues larges et bordées d'arbres avec de grandes maisons, des bâtiments municipaux, des écoles et des activités récréatives. Ces guides illustrés de photographies présentent les principales caractéristiques de la ville afin de promouvoir les voyages et les affaires[73].



Canadian National Exhibition–Entrance to the Manufacturers and Liberal Arts Building (*Exposition nationale canadienne – entrée du bâtiment des manufactures et des arts libéraux*), v.1910, photographie non attribuée, 17 x 26 cm, Bibliothèque publique de Toronto. Cette image a été reproduite dans *Toronto Illustrated: Together with a Historical Sketch of the City* (v.1910).

La publicité d'entreprise et l'édification de la nation se chevauchent dans les années 1910 et 1920, lorsque le Canadien National (CN) et le Canadien Pacifique (CP) lancent de vastes campagnes publicitaires[74]. Les deux compagnies embauchent des photographes pour créer des vues panoramiques susceptibles de promouvoir la colonisation et le tourisme. Le service de publicité du CP cherche à construire une idée de la nation enracinée dans le

sol, puis à associer la terre à l'entreprise[75]. Minna Keene (1861-1943) et sa fille Violet Keene Perinchief (1893-1987) contribuent à la campagne de marketing du CP en prenant des photos dans les Rocheuses pendant près de quatre mois, au cours de l'été 1914[76]. Leurs images s'inspirent des peintures de paysage traditionnelles et cherchent à associer les splendeurs de la nature au chemin de fer transcontinental. John Vanderpant reçoit lui aussi une commande du CP en 1929. Cependant, au lieu de paysages sauvages, ses photographies mettent l'accent sur le progrès grâce à des rendus modernes, souvent abstraits, des hôtels du CP et d'autres aspects de l'environnement bâti, comme on peut le voir dans son œuvre *View, taken from the hotel, of the exterior walls, lamps and grounds of the Banff Springs Hotel* (*Vue, saisie depuis l'hotel, des murs extérieurs, des lampes et du terrain du Banff Springs Hotel*), 1930[77].





GAUCHE : Minna Keene, *Evergreens and Mountains, CPR* (*Forêts sempervirentes et montagnes, CP*), 1914-1915, épreuve à la gélatine argentique, The Image Centre, Toronto. DROITE : John Vanderpant, *View, taken from the hotel, of the exterior walls, lamps and grounds of the Banff Springs Hotel* (*Vue, saisie depuis l'hotel, des murs extérieurs, des lampes et du terrain du Banff Springs Hotel*), 1930, négatif noir et blanc en nitrate de cellulose, 20,3 x 25,4 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Les années 1920 sont l'ère des grandes entreprises, de l'expansion de la production et des systèmes de gestion nouvellement normalisés, et la photographie publicitaire prospère. Dans ce contexte, la publicité d'entreprise est conçue pour stimuler la demande d'une grande variété de produits nouvellement disponibles. La photographie devient populaire dans la publicité, remplaçant presque l'illustration au cours de la décennie[78]. Les agences de publicité, éclairées par les progrès de la psychologie, commencent à produire des campagnes qui font appel aux émotions et aux désirs des consommateurs et consommatrices[79].

Bien que le domaine commercial ne soit pas exempt de la discrimination sexuelle qui touche d'autres secteurs de la photographie, il offre certaines opportunités pour les femmes. Sans doute parce qu'elles sont également ciblées en tant que consommatrices, les femmes sont considérées comme bien placées pour travailler dans ce domaine[80]. Margaret Watkins (1884-1969) est une pionnière qui adapte le style et les motifs de ses natures mortes domestiques à la publicité moderne. Dans son travail pour le grand magasin Macy's et l'agence de publicité J. Walter Thompson, elle souligne les éléments

sensuels pour véhiculer l’idée du luxe et du plaisir. Dans une publicité pour Cutex, elle photographie les mains élégantes d’une femme tenant une tasse à thé. Bien que le produit annoncé soit un ensemble de manucure, ce qui fait vendre le produit, c’est l’idée d’une femme soignée. Watkins comprend que les publicités peuvent séduire la clientèle grâce à l’attrait d’une image et d’un concept plutôt qu’en mettant le produit de l’avant[81].



February, 1925 — The Ladies' HOME JOURNAL — 37

The Well Groomed Woman's Manicure

It includes shaping and smoothing the nail tips, the proper care of the cuticle and . . . for the finish . . . an exquisite lustre

THE perfectly groomed woman uses her hands naturally and dextrously with a grace that is unconscious. The correct care she gives them enables her to move with the assurance of one who does not have to apologize for their appearance.

Have you been envying her? You don't have to!

You can have exquisitely groomed, lovely nails—no matter how crowded your day, no matter how exacting your household, social or business duties may be.

Learn the famous Cutex manicure that the most fastidious women of elegance use to keep their finger tips charming.

It is so quick and simple, so scientifically worked out that five minutes will transform the most neglected looking cuticle. Used regularly once or twice a week the finger tips will proudly bear comparison with the most perfectly groomed hands you know.

A portrait study of beautiful hands by one of the group of younger New York photographers who make a fine art of their profession. A friend of the artist's posed for her. Notice the shapely nails, the thin, smooth cuticle and the lovely lustre Cutex has given her nails

Cutex actually removes the dead skin which clings around the base of the nails in ugly shreds, spoiling the appearance of the finger tips. It is just as necessary to get rid of this dead skin as it is to get rid of the nail itself as it grows out. Particular women know that such care of the cuticle is the basis of correctly groomed nails.

First wash the hands. Then shape the nail tips becomingly with a file, and smooth them with a Cutex emery board. Now moisten a Cutex orange stick in Cutex. Wrap a bit of the sterile cotton about the end and dip it again in the bottle. Work this gently around each nail base and under the cuticle edges. Instantly the cuticle is loosened and softened. Rinse the finger tips in water and wipe them. All the little edges of superfluous skin are wiped away and the rim of cuticle shrinks back, curved, thin and smooth as it ought to be.

To make the nails spotless and give transparent tips, pass the orange stick still moist beneath each nail and rub over any stains. Cutex bleaches and cleans them immediately.

Then instantly a lovely lustre

The last step of the manicure is giving the nails a polished surface, pink and gleaming. For this Cutex has four wonderful finishes—Liquid, Powder, Cake and Paste Polishes.

Cutex Liquid Polish keeps the nails polished as long as the manicure lasts. It is tinted just the rose color the smartest Parisiennes are using for their nails. The rosy liquid is so thin it spreads smooth and evenly without leaving brush marks or ridges. It dries almost instantly, giving the nails a high smooth brilliance that lasts a whole week.

This simple manicure is the choice of well groomed women everywhere. It gives the nails and cuticle the correct care they need and makes the finger tips look bewitchingly fresh and graceful.

Cutex Cuticle Remover and Liquid Polish are 35c each, as well as all the other splendid Cutex preparations. Or you can get complete manicure sets with a choice of polishes and emery boards and nail file for 60c, $1.00, $1.50, $2.50 and $3.00. At drug and department stores in the United States and Canada and chemist shops in England.

6 complete manicures only 10c

THIS convenient Introductory Set for your dressing table contains enough Cutex for 6 complete manicures. The famous Cutex Remover for smooth, even cuticle, Liquid and Powder Polishes for the finishing lustre, Cuticle Cream, an orange stick, and emery board to smooth the nail tips. Send this coupon with 10c for the Introductory Set and the booklet "How to have lovely nails," today. Address Northam Warren, 114 W. 17th St., New York City. Or if you live in Canada, 200 Mountain St., Montreal, Canada.

Mail this coupon with 10c today

NORTHAM WARREN, Dept. J-2
114 West 17th St., New York.
I enclose 10c in stamps or coin for new Introductory Set that includes a trial size of the Cutex Liquid Polish.

Name ....
Street (or P. O. Box) ....
City .... State ....



GAUCHE : Margaret Watkins, « The Well Groomed Woman’s Manicure [La manucure de la femme soignée] », publicité Cutex, 1925, page tirée du *Ladies’ Home Journal*, 35 x 26 cm. DROITE : Margaret Watkins, *Myers Gloves* (*Gants Myers*), 1924, 25,4 x 20,3 cm.

Au cours des décennies suivantes, nombre de photographes adaptent des caractéristiques stylistiques du portrait et de la photographie d’art au monde de la publicité, afin de représenter des concepts et des émotions susceptibles de rendre les produits et les services attrayants pour le public. *Fast* (*Vite*), photographie prise dans les années 1930 par Brodie Whitelaw (1910-1995), témoigne de sa compréhension de la forme géométrique, qu’il explore d’abord dans ses œuvres artistiques et qu’il exprime ensuite dans sa photographie commerciale. Yousuf Karsh, qui participe à des campagnes publicitaires pour des entreprises telles que Ford Canada et Atlas Steel dans les années 1950, emprunte au côté dramatique qui teinte ses portraits pour représenter les ouvriers d’usine sous un jour héroïque. Ces portraits industriels sont imprimés dans des brochures d’entreprises, des rapports annuels, des calendriers et des magazines internationaux[82]. Certains sont exposés dans des galeries d’art et d’autres lieux, et sont décrits comme capturant « l’esprit et le romantisme de l’industrie automobile[83] ».





GAUCHE : Brodie Whitelaw, *Fast* (*Vite*), années 1930, épreuve à la gélatine argentique, 25,6 x 35,5 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Yousuf Karsh, *Theophile St. Pierre, Acetylene Cutting Torch Welder Burning Tractor Axles, Foundry* (*Theophile St. Pierre, soudeur au chalumeau coupeur à l'acétylène, brûlant des essieux de tracteurs, fonderie*), 1951, épreuve à la gélatine argentique, 35,6 x 45,7 cm, Art Windsor-Essex.

Dans les années 1950 et 1960, la photographe montréalaise June Sauer (née en 1924) travaille sur des séances de photos de mode pour des grands magasins haut de gamme tels Ogilvy et Holt Renfrew. Elle confère une sensibilité ludique à son travail, utilisant et normalisant les constructions traditionnelles du genre et de la sexualité pour vendre des tenues. Dans les années 1980, des artistes contemporain·es comme Vikky Alexander, Ian Wallace (né en 1943) et Ken Lum portent un regard critique sur la culture de consommation. S'appropriant des images et des techniques de la photographie commerciale, ces artistes étudient les mécanismes de la publicité dans leurs œuvres.

La série Portrait-Logo de Lum (1987-1991) associe des portraits à une signalisation rappelant les panneaux publicitaires, attirant l'attention sur les tropes qui ont défini la photographie commerciale. Dans une image de cette série, *Boon Hui*, 1987, Lum rend hommage au photographe de studio qui lui a enseigné le fonctionnement d'un appareil photo[84]. Le travail de Lum et d'autres interventions artistiques montrent comment la photographie commerciale s'appuie sur les stéréotypes et la prévisibilité, plutôt que sur l'unicité qui définit l'art contemporain. Il y a une certaine ironie dans la critique de la photographie publicitaire par les artistes postmodernes au moment même où le marché de l'art haut de gamme adopte la photographie.



Ken Lum, *Boon Hui*, 1987, épreuve à développement chromogène et lettrage plastifié sur Plexiglas opaque, 100,3 x 243,8 x 5,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Technologies et techniques

Les premiers procédés photographiques, les daguerréotypes et les calotypes, entrent en scène en 1839 et captent rapidement l'attention du public. Bien que la critique reconnaisse que ces nouvelles technologies ont la possibilité de changer la façon dont les gens appréhendent le monde, leur valeur artistique et leurs applications commerciales sont sujettes à débat. Les premières personnes à pratiquer la photographie au Canada sont issues de l'immigration ou sont des touristes d'Europe et des États-Unis qui introduisent ces techniques et procédés inédits par le truchement d'entreprises commerciales ou d'apprentissages informels.

Qu'il s'agisse de studios de portraits produisant des cartes de visite en quantité massive, ou de néophytes prenant des photos de famille avec des pellicules celluloïd, les technologies et les techniques photographiques façonnent de manière distincte la pratique de cet art au Canada.

Le daguerréotype et le calotype

Lorsque le procédé du daguerréotype est présenté au public en janvier 1839, il attire rapidement l'attention du monde entier. Mis au point en France par Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) et Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), le daguerréotype consiste en une image unique fixée sur de fines feuilles de cuivre argenté. L'appareil est essentiellement une boîte en bois imperméable à la lumière, dotée de lentilles simples, qui produit une image nette dont la surface est polie comme un miroir[1]. La surface d'un daguerréotype étant fragile, il est généralement recouvert de verre et conservé dans un étui ou un cadre, ce qui lui confère un caractère précieux. Le daguerréotype est le premier procédé photographique utilisé à grande échelle au Canada et le premier format commercialement viable.



Honoré Daumier, « *Nouveau procédé employé pour obtenir des poses gracieuses* », 5 juin 1856, planche 4 de la série *Les croquis parisiens*, tirée du journal *Le Charivari*, lithographie, 27,2 x 36,9 cm, Yale University Art Gallery, New Haven.

En Amérique du Nord, la nouvelle de cette technologie se répand en avril 1839, lorsque le *New York Observer* publie une lettre écrite par l'artiste et inventeur des États-Unis, Samuel Morse (1791-1872), après qu'il ait rendu visite à Daguerre en France et ait constaté son invention[2]. En mai, la lettre de Morse est rééditée dans un journal de Toronto, le *Patriot*[3]. Dès l'année suivante, les journaux canadiens publient des annonces de daguerréotypistes commerciaux, dont beaucoup sont des entrepreneurs itinérants venus des États-Unis. Au début des années 1850, on trouve des studios de daguerréotypie dans toutes les grandes villes de la province du Canada[4]. Le processus impose, à ses débuts, une longue prise de vue tout comme il contraint les modèles qui semblent souvent figés, mais avec les améliorations techniques, on les voit emprunter des poses plus naturelles, comme dans le portrait de la famille Kirkpatrick. Procédé photographique particulièrement populaire pour le portrait, le daguerréotype domine en Amérique du Nord britannique jusqu'en 1860[5].

L'autre procédé pratiqué à l'époque est le calotype, qui a été mis au point en Angleterre par William Henry Fox Talbot (1800-1877), en 1841. La calotypie produit un négatif papier qui peut ensuite être imprimé sur un papier photosensible pour créer une photographie positive. Bien que son usage ne se soit jamais répandu au Canada ni aux États-Unis, la calotypie sert de base aux procédés photographiques ultérieurs, car elle permet la reproduction de plusieurs tirages d'une image[6].



Thomas Kirkpatrick and his family. Left to right: Thomas Kirkpatrick, a son of about 15 years old [George Airey?], a daughter [Helen Lydia?], Mrs. Thomas Kirkpatrick [née Helen Fisher] (*Thomas Kirkpatrick et sa famille. De gauche à droite : Thomas Kirkpatrick, un fils d'environ 15 ans [George Airey?], une fille [Helen Lydia?], Mme Thomas Kirkpatrick [née Helen Fisher]*), v.1855, photographie non attribuée, daguerréotype, 10,8 x 14 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Le procédé au collodion humide et l'expansion de la photographie professionnelle

Au cours des années 1850, le procédé du daguerréotype est remplacé par le procédé au collodion humide. Ce dernier combine la netteté de la mise au point du daguerréotype avec la reproductibilité du calotype, ce qui en fait un excellent choix pour un usage commercial ou administratif. Développé en Angleterre par F. Scott Archer (1813-1857) et utilisé à partir de 1851, le procédé au collodion humide permet d'obtenir des images négatives sur plaques de verre. Grâce à son court temps d'exposition et ses négatifs de grande précision, il est plus facile d'obtenir de bons résultats de manière constante avec le procédé au collodion humide qu'avec les méthodes précédentes, bien qu'il nécessite des connaissances en chimie et un équipement considérable[7].

Comme solution de rechange aux daguerréotypes, le procédé au collodion humide présente un seul avantage, soit sa reproductibilité. Les négatifs sur plaque de verre permettent aux photographes de produire des tirages sur papier plus facilement et avec plus de détails que ce que permettaient les négatifs papiers de la calotypie.

Une variation chimique du procédé au collodion humide transforme les négatifs en positifs, et ceux-ci sont présentés sur un fond noir dans un boîtier décoratif, comme les daguerréotypes. Ce format, connu sous le nom d'ambrotype, est particulièrement populaire pour les portraits au Canada à la fin des années 1850. L'ambrotype est relativement simple et peu coûteux à fabriquer, car il ne nécessite pas d'impression et sa surface n'est pas aussi réfléchissante que l'argent poli des daguerréotypes[8].





GAUCHE : *Portrait of Alexander Vidal* (*Portrait d'Alexander Vidal*), v.1850-1870, photographie non attribuée, ambrotype, Archives et collections spéciales, Université Western, London. DROITE : Alexander Henderson, *Intercolonial Railway, Southwest Miramichi Bridge* (*Chemin de fer Intercolonial, pont de Miramichi, embranchement sud-ouest*), 1875, épreuve à l'albumine, 15,5 x 20,2 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, la plupart des négatifs papiers et des négatifs sur plaque de verre sont transformés en tirages positifs grâce au tirage contact, qui consiste à mettre une surface photosensible en contact avec un négatif. Le tirage positif obtenu a les mêmes dimensions que son négatif[9]. Le papier photosensible le plus utilisé par les photographes de la seconde moitié du dix-neuvième siècle est le papier albuminé, soit un papier qui a été enduit d'une solution de blanc d'œuf et de sels d'argent. Les épreuves à l'albumine sont plus brillantes que celles réalisées sur d'autres types de papier, et le papier albuminé demeure populaire jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, lorsqu'il est remplacé par la feuille de gélatine[10]. Dans la représentation poétique d'un pont ferroviaire sur la rivière Miramichi d'Alexander Henderson (1831-1913), la brillance délicate du papier contribue à créer l'atmosphère de la scène. Avec l'épreuve à la gélatine argentique, les sels d'argent sensibles à la lumière sont liés par de la gélatine plutôt que par du blanc d'œuf. L'épreuve à la gélatine argentique est ainsi plus stable que l'épreuve à l'albumine, car elle ne contient pas de soufre responsable de faire jaunir le papier avec le temps. En outre, les feuilles de gélatine argentique sont plus faciles à fabriquer et à distribuer[11].

Grâce aux nouveaux formats réalisés à l'aide du procédé au collodion humide, les studios de photographie canadiens connaissent du succès à partir de la fin des années 1850. Les stéréogrammes, les cartes de visite et les cartes de cabinet deviennent populaires et marquent le début de la production photographique de masse[12]. Le stéréogramme est une photographie double d'un même sujet prise à angles légèrement différents pour donner l'illusion de la profondeur lorsqu'on le regarde à travers un dispositif optique appelé stéréoscope[13]. La production d'un stéréogramme étant relativement peu coûteuse, les vues panoramiques et autres sujets sont vendus dans la plupart des studios de photographie. Louis-Prudent Vallée (1837-1905) est un

photographe dont les stéréogrammes, tels que *La Porte Saint-Louis, Québec*, v.1879-1890, sont populaires auprès des touristes en visite dans la ville de Québec et les environs.




GAUCHE : Stéréoscope de style Brewster, v.1850, fabrication de source inconnue, bois, métal, feuille et verre, (dimensions totales, couvercle ouvert) 12,5 × 18,5 × 15 cm, George Eastman Museum, Rochester, New York. DROITE : Caméra stéréo Derogy, v.1870, bois, cuir, métal et verre, 21,5 × 26,5 × 45,5 cm, George Eastman Museum, Rochester, New York.

La carte de visite est une nouveauté qui marque le genre du portrait photographique. Breveté en France en 1854 par André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889), ce format peu coûteux est rapidement adopté par les studios de photographie canadiens. Les cartes de visite sont produites avec un appareil spécial qui permet de saisir huit images, voire davantage, sur une même plaque. Cette technique augmente considérablement la productivité du photographe et permet la division du travail, de sorte que des ouvriers et ouvrières moins qualifié·es peuvent effectuer les étapes de découpage et d'impression nécessaires à la réalisation du produit final. Les poses sont préétablies et le processus est rapide, en partie parce que les expressions faciales ne sont pas importantes sur des images si petites. Néanmoins, des studios réputés, tels que le studio Livernois (1854-1979), réussissent à conférer de l'élégance à leurs images.

Les années 1850 sont également le témoin de la montée de la classe moyenne, alors que de nombreuses familles commencent à assembler des albums photographiques à l'effigie de leurs membres, de leurs proches et même de célébrités. Dans les années 1860, le succès commercial de la carte de visite conduit à l'introduction de la carte de cabinet. Cette dernière reprend essentiellement la même forme que la carte de visite, mais elle est quatre fois plus grande. Ce format amplifié permet de saisir plus de détails, offrant la possibilité de varier les poses et les décors, exprimant ainsi davantage l'identité du sujet, comme dans ce portrait du révérend Horace H. Hawkins, un abolitionniste et pasteur d'Amherstburg, en Ontario[14]. Au fur et à mesure que les studios commerciaux se développent, ils mettent sur pied des albums d'épreuves pour conserver la trace des photographies et permettre à la clientèle de parcourir les sélections disponibles à l'achat après une séance de pose.





GAUCHE : Page 13 de l'album de la famille Peterkin (Theresa Bywater Peterkin), milieu et fin du dix-neuvième siècle, 2 cartes de visite, épreuves à l'albumine, (montées) 10,5 x 6,3 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Westlake Brothers, *Reverend Horace H. Hawkins* (*Révérend Horace H. Hawkins*), v.1871, carte de cabinet, 10,6 x 16,5 cm, Archives publiques de l'Ontario, Toronto.

Une version encore moins coûteuse du procédé au collodion humide est le ferrotype. Né au début des années 1850, le ferrotype est réalisé en différents formats sur des feuilles de fer laquées noires[15]. Le procédé, souvent employé dans la réalisation de portraits, est adopté par des photographes itinérants, tels que Duncan Donovan (1857-1933), qui vendent ces images dans les foires et les lieux touristiques en guise de souvenirs pour les personnes de la classe ouvrière en visite. Bien établi dans l'usage en Amérique du Nord, le ferrotype est populaire car facile à réaliser et ses résultats sont durables; pourtant, pendant de nombreuses années, ces tirages n'ont pas été largement collectionnés par les institutions ni étudiés[16]. L'attention récente portée par les spécialistes sur les usages quotidiens de la photographie montre toutefois qu'il y a beaucoup à apprendre de ces modestes objets. Par exemple, l'exposition *Free Black North* (Noirs libres du Nord), présentée au Musée des beaux-arts de l'Ontario en 2017, se penche sur la façon dont les ferrotypes offrent aux communautés noires des petites villes de l'Ontario un moyen d'exprimer leurs aspirations, comme dans le portrait réalisé par un photographe anonyme d'un homme fumant un cigare[17].





GAUCHE : William James Topley, page du Topley Studio Counterbook (album d'épreuves de studio), négatifs originaux numéros 129129-129148, mars 1913, épreuves à l'albumine, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : *Unidentified man with a cigar* (*Homme non identifié avec un cigare*), v.1870-1880, photographie non attribuée, ferrotype, 8,9 × 6,4 cm, Archives de l'Université Brock, St. Catharines.

Le procédé au collodion humide est en outre utilisé en dehors du cadre du studio, mais non sans d'importantes difficultés. Lorsque Humphrey Lloyd Hime (1833-1903) documente l'expédition d'exploration de l'Assiniboine et de la Saskatchewan en 1858, il doit transporter tout l'équipement fragile et encombrant nécessaire à la réalisation et au développement des photographies sur collodion humide. Cet équipement comprend les appareils photo et un trépied, ainsi que des plaques de verre, des produits chimiques et une tente pour la chambre noire. Le processus nécessite également de l'eau propre pour traiter et développer les négatifs. Malgré ces difficultés, Hime obtient de bons résultats, et certaines de ses photographies des Prairies sont publiées dans le rapport d'expédition d'Henry Youle Hind[18].

Dans les années 1850 et 1860, la plupart des livres illustrés par des photographies le sont par des épreuves à l'albumine collées sur des morceaux de carton épais reliés aux autres pages du livre[19]. Le premier ouvrage littéraire canadien illustré par des épreuves à l'albumine est publié en 1865. Il s'agit de *Maple Leaves: Canadian History and Quebec Scenery* de James MacPherson Le Moine, dans lequel les photographies de Jules-Isaïe Benoît dit Livernois (1830-1865) représentent certains endroits dont il est question dans le texte[20].



Jules-Isaïe Benoît dit Livernois, *Belvidère Lodge*, tirée du livre illustré *Maple Leaves*, 1865, épreuve à l'albumine argentique, 8,9 x 12,3 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

À partir des années 1860, des procédés photomécaniques sont développés et appliqués à l'illustration de livres. L'épreuve photomécanique est une image photographique imprimée à l'encre. L'épreuve au charbon est l'un des premiers procédés photomécaniques – une image photographique est transférée sur un support papier à partir de l'épreuve, qui est une feuille de papier enduite de gélatine photosensible pigmentée au charbon. L'épreuve au charbon se prête à la reproduction grâce à ses résultats prévisibles et stables, bien qu'elle nécessite beaucoup de travail. Ce type de tirage est le plus souvent utilisé dans la production commerciale de masse ou par certains photographes pictorialistes qui s'intéressent à la gamme d'effets picturaux qu'il offre[21]. Minna Keene (1861-1943), par exemple, emploie l'épreuve au charbon pour créer des images évocatrices telles que *Harvesters* (*Les moissonneurs*) et *Fruit Study* (*Étude de fruits*), toutes deux saisies vers 1905.

L'épreuve au charbon et les autres procédés photomécaniques ne conviennent pas toujours pour l'imprimerie commerciale, et la plupart des livres, journaux et périodiques sont illustrés par des gravures sur bois de bout ou des gravures sur bois de fil jusqu'au développement de la similigravure, un procédé par lequel une photographie est traduite en une trame de points de grosseurs variables qui peut être imprimée à l'aide d'une presse typographique[22]. La première reproduction d'une photographie par similigravure, un portrait du prince Arthur par William Notman (1826-1891), est publiée dans le numéro inaugural du

Canadian Illustrated News, le 30 octobre 1869. Avec le développement de la similigravure, il devient plus facile de reproduire des photographies et de les diffuser auprès d'un vaste public[23].





GAUCHE : Minna Keene, *Harvesters* (*Les moissonneurs*), v.1905, imprimée v.1920, épreuve au charbon, 27,6 x 20,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Minna Keene, *Fruit Study* (*Étude de fruits*), v.1905, épreuve au charbon, 25,6 x 31,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Le procédé de la plaque sèche et les nouvelles possibilités de la photographie
Le principal développement technologique des années 1870 tient dans l'essor du procédé de la plaque sèche, beaucoup moins contraignant que le procédé au collodion humide. Cette avancée amène les plaques de verre recouvertes d'une gélatine photosensible qui peuvent être séchées et exposées jusqu'à plusieurs mois après leur préparation. Elle permet la production et la distribution à grande échelle de négatifs sur plaque de verre et libère les photographes de leurs chambres noires remplies de solutions chimiques. Cependant, le procédé n'est pas normalisé initialement par les fabricants, ce qui crée des difficultés pour les photographes; certain·es professionnel·les demeurent même fidèles au procédé au collodion humide pendant des années. Grâce à de nouveaux perfectionnements techniques, la fiabilité du procédé de la plaque sèche est accrue, tandis que son usage devient la nouvelle norme[24].

La plaque sèche à la gélatine est source d'un grand bouleversement au Canada, car plus mobile et stable, elle est fonctionnelle au cœur de conditions météorologiques extrêmes et d'environnements difficiles. C'est grâce au procédé de la plaque sèche que Charles Horetzky (1838-1900), engagé pour photographier les tracés possibles des voies ferrées du Canadien Pacifique dans le nord de la Saskatchewan et de l'Alberta, parvient à produire des photographies par des températures glaciales[25]. Comparativement au procédé au collodion humide, les plaques sèches préparées commercialement sont plus rapides et plus faciles à utiliser, et dans les années 1870, il est courant que les géologues et les arpenteurs, travaillant pour des organismes gouvernementaux comme la Commission géologique du Canada (CGC), emportent du matériel de photographie lors de leurs expéditions. Cette facilité d'utilisation donne lieu

à d'autres progrès. Édouard Deville, arpenteur général du Canada, reconnaît le potentiel du procédé de la plaque sèche pour les levés topographiques de l'Ouest. Sous sa direction, les arpenteurs appliquent le procédé à la gélatine à la photogrammétrie, une méthode de collecte de données topographiques, ce qui leur permet de cartographier efficacement une vaste région montagneuse[26].



Charles Horetzky, *Canadian Pacific Railway Survey. In the heart of the Rocky Mountains. A snowstorm* (*Levé du chemin de fer Canadien Pacifique. Au cœur des montagnes Rocheuses. Tempête de neige*), 1872, procédé au collodion sec, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

La relative facilité et le coût abordable du procédé de la plaque sèche rend également la photographie plus accessible aux amateurs et amatrices comme Mattie Gunterman (1872-1945); dans les années 1880 et 1890, de nombreuses personnes adoptent cette nouvelle technique avec enthousiasme. Les photographes des communautés rurales emboitent le pas et immortalisent des sujets populaires tels les familles, les amitiés, le bétail, les fermes et les paysages, comme dans les clichés de Marsden Kemp (1865-1943), un photographe amateur de Kingston et Picton, en Ontario[27].

Grâce à cette technologie aisée à employer et aux nouveaux appareils photo légers et portatifs, de plus en plus de femmes se tournent vers la photographie comme passe-temps. Cependant, au lieu de briser les conventions liées au genre, cette évolution ne fait que renforcer l'idée répandue selon laquelle les femmes ne seraient pas aptes à maîtriser les procédés techniquement plus complexes[28]. Ce stéréotype a tendance à persister même si de nombreuses femmes travaillent dans les studios de photographie. Dans les années 1870, par exemple, dans le studio Notman à Montréal, les femmes occupent de nombreux postes et participent à l'impression, à la retouche et au montage des photographies, ainsi qu'aux tâches administratives[29].



Marsden Kemp, *MacDonell farm* (*Ferme MacDonell*), v.1898-1920, épreuve noir et blanc, Archives publiques de l'Ontario, Toronto.

Le procédé de la plaque sèche sert également à la production de diapositives sur verre, aussi appelées diapositives de lanterne magique. Ces diapositives sont projetées lors de conférences publiques et ont une fonction à la fois éducative et divertissante. Les conférenciers et conférencières se rendent dans les grandes villes et les petites localités au pays et à l'étranger pour partager nouvelles et idées. Certains diaporamas sont parrainés par des entreprises et d'autres sont organisés par des particuliers. La Winnipeg Exhibition Company, par exemple, présente une conférence itinérante de diapositives sur verre montrant des « vues photographiques le long du CP[30] ». Lors de conférences grand public au Canada et aux États-Unis dans les années 1910, Mary Schäffer (1861-1939) présente des diapositives sur verre, comme celle d'une randonneuse cueillant des fleurs, qui relatent ses aventures dans les Rocheuses[31].

Dans les Prairies, les conférences avec diapositives sur les nouveaux produits et les nouvelles méthodes agricoles sont une importante source d'information. De 1914 à 1922, l'Université de la Saskatchewan offre un programme de formation, parrainé par le ministère de l'Agriculture, les trains agricoles ou « Better Farming Trains ». Des wagons de chemin de fer aménagés en théâtres ambulants visitent les régions éloignées de la province, rejoignant chaque été un public d'environ trente à quarante mille personnes[32]. Des chercheurs de la CGC réalisent des diapositives sur verre lorsque des restes de dinosaures sont exhumés dans les

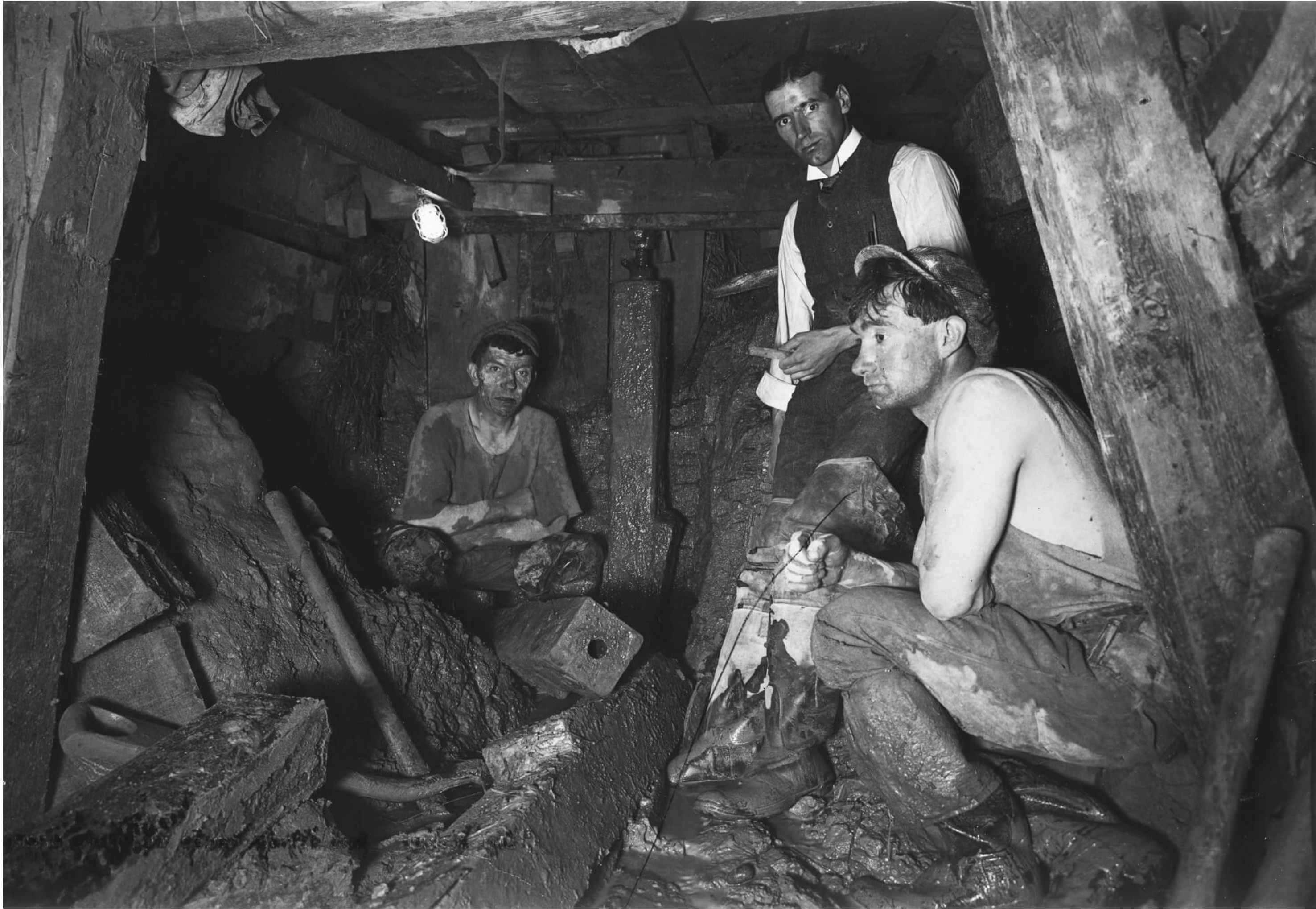
badlands du sud de l'Alberta, et celles-ci permettent d'expliquer les procédures archéologiques, comme la préparation des fossiles en vue de leur expédition à Ottawa.





GAUCHE : Mary Schäffer, *Hiker picking flowers beneath Vice President and President* (*Randonneuse cueillant des fleurs sous les monts Vice President et President*), v.1900-1920, diapositive sur verre colorée à la main, Musée Whyte des Rocheuses canadiennes, Banff.
DROITE : Excavation de fossiles de dinosaures dans les badlands du sud de l'Alberta, début du vingtième siècle, photographie non attribuée, diapositive sur verre colorée à la main, Musée canadien de l'histoire, Gatineau.

À la fin du dix-neuvième siècle, de nouvelles technologies permettent également aux photographes de montrer les intérieurs sombres des maisons et les canalisations. Le procédé de la plaque sèche est utilisé conjointement avec d'autres développements technologiques, notamment la photopoudre au magnésium et l'éclairage électrique. Introduites dans les années 1880, les photopoudres au magnésium sont mélangées à un agent oxydant qui les rend combustibles à la moindre étincelle. Bien que dangereuses, les photopoudres permettent aux praticien·nes d'explorer la photographie au flash en dehors du studio, où la lumière artificielle est désormais courante à la fin du siècle[33]. Le premier photographe officiel de la ville de Toronto, Arthur Goss (1881-1940), recourt aux photopoudres de magnésium et, plus tard, aux ampoules de flash pour capter les conditions de vie des habitant·es de la ville et documenter la construction des égouts[34].



Arthur Goss, *Storm overflow Sewer, Barton Avenue* (*Égout de trop-plein d'orage, avenue Barton*), 5 juin 1912, épreuve noir et blanc, 13 x 18 cm, Archives de la Ville de Toronto.

L'une des principales caractéristiques du procédé de la plaque sèche à la gélatine est sa permanence dans le temps. La chimie de la plaque de verre et de la gélatine est relativement stable, si bien que les spécialistes sont en mesure d'étudier le travail de nombre de photographes de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle au Canada grâce à leur utilisation de ce procédé. Même si les épreuves ne nous sont pas parvenues, les négatifs sur plaque de verre, eux, subsistent encore. On entend à travers le pays de nombreuses histoires racontant la découverte de boîtes de négatifs sur plaque de verre retrouvées dans des greniers, des sous-sols et des garages après plusieurs décennies. Les négatifs sur plaque de verre du studio Hayashi (1911-1935) à Cumberland, en Colombie-Britannique, par exemple, ont permis aux historien·nes de reconstituer certains aspects historiques de l'immigration japonaise avant la période des camps d'internement pendant la Seconde Guerre mondiale[35]. Les négatifs sur plaque de verre de Mattie Gunterman ont résisté à des années d'abandon avant d'être récupérés, offrant une perspective unique sur la vie des colons.

Dans les années 1980, la découverte des négatifs sur plaque de verre du photographe noir William S. (Billy) Beal (1874-1968), dépeignant les Prairies, jette un éclairage neuf sur l'histoire d'une communauté du Manitoba tout en favorisant la réévaluation de l'héritage d'un homme[36]. Même si les photographes des milieux marginalisés ne sont pas reconnu·es à leur époque et que leurs œuvres ne sont pas préservées par les institutions gouvernementales, nous pouvons reconnaître leur importante contribution aujourd'hui, par l'entremise de leurs négatifs sur plaque de verre qui existent toujours.



William S. Beal, *A Group of Thunder Hill, Manitoba, Suffragettes Pose for Billy Beal's Camera* (*Un groupe de suffragettes de Thunder Hill, Manitoba, pose pour le photographe Billy Beal*), v.1915, négatif sur plaque de verre en noir et blanc, collection de Robert Barrow.

Les nouvelles perspectives offertes par la pellicule celluloïd

Une percée majeure à la fin des années 1880 permet un nouveau développement dans la pratique de la photographie. Bien que la stabilité garantie par le procédé de la plaque sèche soit avantageuse, le support en verre employé pour l'émulsion de gélatine présente des inconvénients : il alourdit l'équipement des photographes sans compter qu'il est susceptible de se briser. Les expériences menées pour trouver une solution de rechange aboutissent finalement à la création d'un nouveau matériau : le celluloïd, qui est d'abord disponible en feuilles avant d'être fabriqué en rouleaux.

La technologie des appareils photo progresse parallèlement à cette nouvelle technologie de la pellicule. Le temps d'exposition plus rapide des plaques sèches à la gélatine, produites commercialement dans les années 1870, favorise l'émergence des appareils photo portatifs; à la fin des années 1880, de nouveaux modèles munis de pellicules en rouleau voient le jour[37]. L'appareil Kodak, lancé par George Eastman en 1888, est le plus populaire. À l'origine, ce petit appareil portatif et abordable est équipé d'un porte-rouleau contenant suffisamment de papier sensibilisé pour produire cent négatifs. L'année suivante, les appareils Kodak sont équipés d'un rouleau de film celluloïd. Comme l'indique le slogan de Kodak « Press the Button, We Do the Rest [Vous appuyez sur le bouton, nous faisons le reste] », la clientèle peut renvoyer les films à la compagnie qui s'occupe à peu de frais du développement et de l'impression.





GAUCHE : Eastman Kodak Company, *Brownie Box Set* (*Coffret Brownie*), v.1901, matériaux divers, 15,2 x 40,6 x 22,9 cm, George Eastman Museum, Rochester, New York. DROITE : Leonora Schrader, *Helen Mallory Schrader photographing on her farm, near Borden, Saskatchewan* (*Helen Mallory Schrader qui photographie sur sa ferme, près de Borden, Saskatchewan*), v.1910, négatif sur plaque de verre en noir et blanc, 8,1 x 10,8 cm, Bibliothèque publique de Saskatoon.

Les appareils photo Kodak sont commodes et simples, et en cela, ils s'adressent notamment aux femmes[38]. Les photographes amateurs partagent souvent leurs connaissances et leur enthousiasme pour le médium, se photographiant parfois mutuellement pour éprouver leur technique. Cependant, bien que l'industrie photographique rende les femmes plus visibles en tant que photographes, elle renforce aussi la notion que la pratique « sérieuse » est trop compliquée pour elles. L'industrie s'appuie sur les conventions de la féminité du temps pour vendre des produits[39].

Le petit nombre de femmes photographes qui connait un succès commercial doit également faire face aux stéréotypes liés au genre. Lorsque les femmes professionnelles sont décrites comme des photographes talentueuses, les critiques attribuent ce talent à des qualités supposément féminines, telles que leurs capacités artistiques ou leur aptitude à entrer en relation avec les autres, plutôt qu'à leur expertise technique[40]. Même la photographe de renommée internationale Minna Keene est présentée dans un article du magazine *Maclean's* en 1926 comme une « épouse et mère aimant son foyer », et bien que l'auteur reconnaisse son talent artistique, il manifeste clairement son opinion qu'une femme ne doit pas se préoccuper de succès commercial[41].

Les appareils photo portatifs et les films celluloïd en rouleau sont en outre d'une grande importance pendant la Première Guerre mondiale. De nombreux jeunes hommes emportent au front l'appareil photo Kodak Vest Pocket nouvellement mis sur le marché et, en dépit des règles de censure, certains soldats prennent des photos et assemblent des albums[42]. La photographie sert aussi à des fins tactiques pendant la guerre. Durant cette première guerre à faire usage de la technologie de l'aviation, les stratèges militaires se servent de photographies aériennes et d'autres formats, comme les panoramas, pour photographier les champs de bataille ainsi que pour la reconnaissance et la collecte de renseignements. Dans la grande majorité des cas, ces photographies ne sont vues par le public qu'après la guerre; cependant, la population est informée des développements technologiques qui rendent la surveillance aérienne possible.

Cela contribue à renforcer la confiance de la population envers la stratégie et la technologie militaires comme solution aux hostilités en temps de guerre[43].

La pellicule celluloïd favorise de surcroît le développement de nouvelles applications commerciales de la photographie aérienne après la Seconde Guerre mondiale. En 1946, après avoir servi dans l'Aviation royale canadienne, le photographe londonien Ron Nelson (1915-1994) crée une entreprise spécialisée dans la photographie aérienne. Il compte parmi ses clients de grandes entreprises comme Imperial Oil, Bell Telephone et John Labatt, ainsi que des entreprises et des institutions locales, telle l'Université Western. Ses photographies sont publiées dans des rapports d'entreprise, sur des affiches et autres documents promotionnels[44].



GAUCHE : *Lens Sector—Front taken over by Canadian Corps* (*Secteur de Lens – front repris par le Corps canadien*), octobre 1916, photographie non attribuée, épreuves à la gélatine argentique, 54 x 88 cm, collection d'archives George Metcalf, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Ron Nelson, *The University of Western Ontario, London, Ontario* (*L'Université Western Ontario, London, Ontario*), 30 janvier 1960, épreuve à la gélatine argentique, Archives de l'Université Western, London.

La couleur dans l'art et le commerce

Au début du vingtième siècle, l'avènement de la couleur dans la photographie change radicalement son potentiel esthétique et commercial. On retrouve une kyrielle de procédés photographiques couleur, chacun doté de caractéristiques et d'applications qui lui sont propres. Toutefois, certains, comme la photographie interférentielle attribuée à Gabriel Lippmann (1845-1921), sont trop compliqués et trop coûteux pour être développés à grande échelle. Mis au point par les frères Lumière, le procédé autochrome est le premier commercialement disponible, et ce, dès 1907. Cette technique génère souvent des couleurs douces et atténuées qui conviennent bien à l'esthétique pictorialiste[45]. Hugo Viewegar (1873-1930), qui apprend le procédé autochrome avant de s'installer au Canada en 1912, exploite le potentiel expressif des couleurs dans le genre du portrait[46].




GAUCHE : Attribué à Gabriel Lippmann, *Faverol, Normandy* (*Faverolles, Normandie*), 1914, plaque de couleur interférentielle de Lippmann, collection privée. DROITE : Hugo Viewegar, *Hugo Viewegar's wife* (*La femme de Hugo Viewegar*), v.1913-1914, photographie autochrome, Archives provinciales de l'Alberta, Edmonton.

Une multitude de films chromogènes est commercialisée dans les années 1930 et 1940. Le film chromogène est un celluloïd traité avec trois couches de gélatine photosensible, chaque couche n'enregistrant qu'une lumière, soit la rouge, la verte ou la bleue. Le Kodachrome, introduit en 1935, est la première pellicule couleur transparente, dont les usages sont d'abord commerciaux, en raison de son coût. Les diapositives dans des supports en carton, pouvant être projetées sur un écran à l'aide du projecteur Kodaslide, sont disponibles peu après[47].



Fred Herzog, *New World Confectionery* (*Pâtisserie et confiserie du Nouveau-Monde*), 1965, épreuve à pigments de qualité archive, dimensions variées, Equinox Gallery, Vancouver.

Fred Herzog (1930-2019) recourt au Kodachrome, dont il apprécie les teintes rouges caractéristiques, pour immortaliser les rues de Vancouver de la fin des années 1940 jusqu'aux années 1990. Cependant, les transparents Kodachrome étant difficiles à imprimer, le travail d'Herzog fait rarement l'objet d'expositions, jusqu'à ce que la numérisation et l'impression à jet d'encre reproduisent les riches subtilités de la pellicule[48]. Avec l'avènement du Kodacolor en 1942, les tirages photographiques couleur peuvent être réalisés à partir de négatifs de films chromogènes[49]. Mais comme la photographie couleur est réservée à l'usage militaire pendant la Seconde Guerre mondiale, les possibilités artistiques et commerciales de ces nouveaux procédés ne sont explorées qu'après le conflit.

Après la guerre, la photographie couleur gagne en popularité. L'épreuve par transfert hydrotypique voit le jour en 1946. Il s'agit d'un procédé complexe et techniquement exigeant qui consiste à séparer les couleurs qui composent une impression. Chaque couleur est imprimée individuellement et est combinée en couches pour créer l'image finale. Le principal avantage de ce procédé est la possibilité de contrôler l'équilibre des couleurs pour créer des teintes fortes et saturées ainsi qu'un fini brillant. La richesse des teintes confère aux épreuves par transfert hydrotypique une qualité graphique, comme c'est le cas dans la photographie prise par George Hunter en 1958, *Wild Horse Race, Calgary Stampede* (*Course de chevaux sauvages, Stampede de Calgary*). Ce procédé est largement utilisé dans la photographie commerciale d'après-guerre et dans la publicité imprimée[50].



George Hunter, *Wild Horse Race, Calgary Stampede* (*Course de chevaux sauvages, Stampede de Calgary*), 1958, épreuve par transfert hydrotypique, 50,8 x 61 cm; (image) 38,4 x 48,9 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Dans les années 1970, la photographie couleur devient plus abordable et est adoptée par des photographes qui travaillaient jusque-là en noir et blanc, ainsi que par des artistes pratiquant un large éventail de moyens d'expression[51]. Gabor Szilasi (né en 1928), par exemple, se sert du film Ektacolor de Kodak pour explorer la signification sociale et culturelle de la couleur dans une série d'intérieurs. Entre 1963 et 1981, Polaroïd Corporation lance plusieurs procédés couleur instantanés qui exploitent la technologie de diffusion des colorants, dont le populaire appareil photo reflex à un seul objectif, le SX-70. Le film

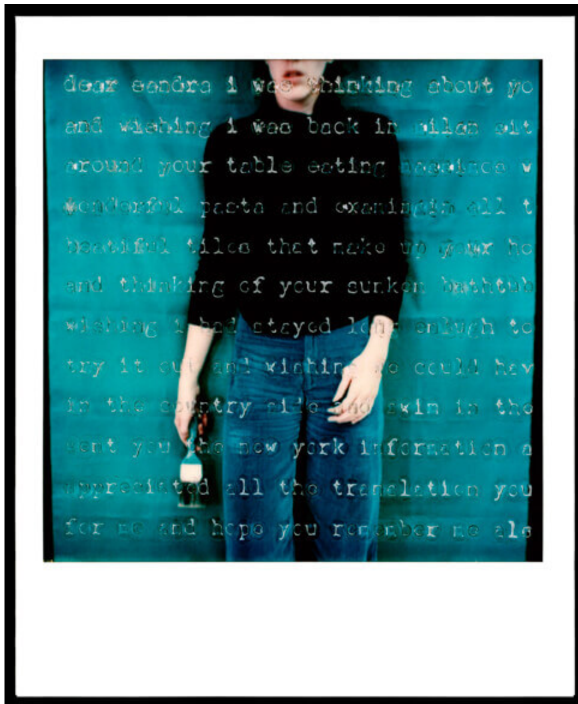
instantané propre aux appareils Polaroïd, produisant un seul artefact matériel, est le résultat d'une ingénierie chimique complexe; pourtant des artistes s'intéressent à cette singularité du Polaroïd réinvestie dans une série, notamment Charles Gagnon (1934-2003), avec des œuvres telle que *Untitled* (*Sans titre*), 1978[52].





GAUCHE : Gabor Szilasi, *Bathroom, Lotbinière* (*Salle de bain, Lotbinière*), 1977, imprimée en 1979, épreuve chromogène (Ektacolor) 25,6 x 19,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Charles Gagnon, *Untitled* (*Sans titre*), 1978, 9 épreuves instantanées (Polaroïd), collection de la Succession Charles Gagnon.

Les artistes expérimentant ces nouveaux matériaux et techniques bousculent les distinctions antérieures entre la photographie et l'art contemporain. L'artiste ojibwé Carl Beam (1943-2005) tire parti du collage et du transfert photographique dans son travail sur l'impact de la colonisation européenne, et P.Mansaram (1934-2020) exploite le collage pour aborder l'effet des médias de masse et l'expérience diasporique. Ron Benner (né en 1949) crée des peintures murales photographiques commentant la mondialisation et la politique alimentaire. Les peintures murales Ektacolor de Barbara Astman (née en 1950), composées d'images Polaroïd agrandies, superposent des lettres dactylographiées à l'image de proches, un procédé combiné à de nouveaux procédés de coloration pour créer des récits visuels de nostalgie. Evergon (né en 1946) utilise un appareil Polaroïd grand format pour créer des compositions compressées qui font référence à la théâtralité de la peinture académique. Ces artistes, et plusieurs autres qui ont expérimenté la photographie dans les années 1970 et 1980, ont transformé le statut de la photographie au sein de l'art contemporain.





GAUCHE : Barbara Astman, I Was Thinking About You… Series *[Dear Sandra]* (Série Je pensais à toi *[chère Sandra]*), 1978, peinture murale Etkacolor, 152,5 x 122 cm, Corkin Gallery, Toronto. DROITE : Evergon, *Homage to the Old Man in Red Turban — The Burning of the Heretics* (*Hommage au vieil homme au turban rouge – Immolation des hérétiques*), 1985, épreuve couleur instantanée (Polaroïd), 20 x 25,2 cm; (image) 19,1 x 24 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Où voir

On trouve les œuvres des photographes du Canada au sein de collections publiques et privées, au pays et à l'international. Les institutions présentées ici détiennent les œuvres listées, mais celles-ci ne sont pas nécessairement en exposition. Cette sélection ne contient que les œuvres tirées de collections publiques examinées et reproduites dans ce livre.

Agnes Etherington Art Centre

36, avenue University
Kingston (Ontario) Canada
613-533-2190
agnes.queensu.ca



Jennifer Dickson, *THE EARTHLY PARADISE: Homage to Claude Lorraine* (*LE PARADIS TERRESTRE : Hommage à Claude Lorrain*), 1980
Mezzotinte et aquarelle sur papier
56,5 x 76,5 cm

Art Gallery of Hamilton

123, rue King Ouest
Hamilton (Ontario) Canada
905-527-6610
artgalleryofhamilton.com



Barbara Astman, *Untitled* [Visual Narrative Series] (*Sans titre* [Série de récits visuels]), 1978-1979
Murale Ektacolor, film SX-70121
9 x 152,4 cm

Art Windsor-Essex

401, promenade Riverside Ouest
Windsor (Ontario) Canada
519-977-0013
artwindsoressex.ca



Yousuf Karsh, *Theophile St. Pierre, Acetylene Cutting Torch Welder Burning Tractor Axles, Foundry* (*Theophile St. Pierre, soudeur au chalumeau coupeur à l'acétylène, brûlant des essieux de tracteurs, fonderie*), 1951
Épreuve à la gélatine argentique
35,6 x 45,7 cm

Banque d'art du Conseil des arts du Canada

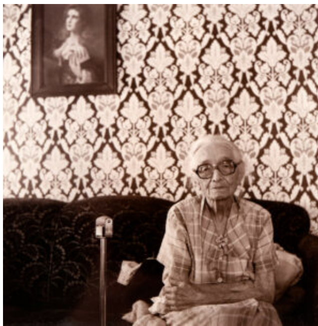
921, boulevard St-Laurent
Ottawa (Ontario) Canada
1-800-263-5588, poste 4479
banquedart.ca



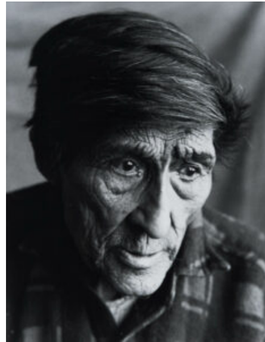
Jimmy Manning, *Gathering/Spring Fishing* (*Rassemblement/Pêche de printemps*), détail, 1999
Photographie couleur
76 x 114 cm

Centre d'art autochtone, Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada

10, rue Wellington
Gatineau (Québec) Canada
819-994-1262
canada.ca/fr/relations-couronne-autochtones-affaires-nord.html



Greg Staats, Skarù:ręˀ (Tuscarora)/Kanien'kehá:ka (Mohawk) Hodinöhsö:ni', territoire des Six Nations de la rivière Grand, Ontario, *Mary [Anderson Monture]*, 1982
Épreuve à la gélatine argentique ton sur ton
37 x 37 cm



Murray McKenzie, *Daniel Spence, Lonesome Trapper, age 102* (*Daniel Spence, trappeur solitaire, à l'âge de 102 ans*), 1984
Photographie noir et blanc
(Image) 36,5 x 28,5 cm



Shelley Niro, *Sisters* (*Sœurs*), 1987
Photographie noir et blanc
25,5 x 17,5 cm

The Image Centre

Université métropolitaine de Toronto
33, rue Gould
Toronto (Ontario) Canada
416-979-5164
theimagecentre.ca



Minna Keene, *Our Malay Washerwoman* (*Notre blanchisseuse malaise*), 1903-1913
Épreuve à la gélatine argentique



Minna Keene, *Evergreens and Mountains, CPR* (*Forêts sempervirentes et montagnes, CP*), 1914-1915
Épreuve à la gélatine argentique



Minna Keene, *Lake surrounded by mountains* (*Un lac entouré de montagnes*), 1914-1915
Épreuve au charbon



Violet Keene Perinchief, *African Appeal, Phyllis Marshall* (*Charme africain, Phyllis Marshall*), v.1935
Épreuve à la gélatine argentique retouchée à la main



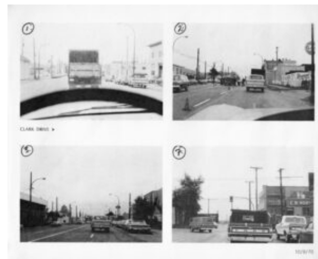
Violet Keene Perinchief, *Diana Boone, Toronto Society* (*Diana Boone, société torontoise*), v.1940
Épreuve à la gélatine argentique

Morris and Helen Belkin Art Gallery

Université de la Colombie-Britannique
1825, Main Mall
Vancouver (Colombie-Britannique) Canada
604-822-2759
belkin.ubc.ca



N.E. Thing Co., *Circular Walk Inside Arctic Circle Around Inuvik, N.W.T.* (*Marche circulaire à l'intérieur du cercle polaire, autour d'Inuvik, T.N.-O.*), 1969
Épreuve à la gélatine argentique, encre, timbre, papier et sceau en aluminium, lithographie sur papier
45,5 x 60,9 cm



Christos Dikeakos, *Instant Photo Information, BC Almanac* (*Information photo instantanée, Almanac(h) C-B*) v.1970
Épreuve noir et blanc



Contribution de photo de pisse de Michael Morris à la demande d'envoi d'Image Bank, 1972



Roy Arden, *Komagata Maru*, détail 2, 1985
Dix-huit panneaux diptyques avec épreuves à la gélatine argentique, papier photo exposé, encre blanche
40,7 x 25,4 cm chacun

Musée des beaux-arts du Canada

380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario) Canada
613-990-1985
beaux-arts.ca



Jacob van Ruisdael, *Chute d'eau*, années 1660
Huile sur toile
106,7 x 98,4 cm



William Henry Fox Talbot, *The Haystack* (*Meule de foin*), avril 1844
Épreuve sur papier salé
19 x 22,9 cm; (image) 16,4 x 21 cm



William Notman, *The "Skating Queen"* (*La « reine du patin »*), v.1855
Épreuve à l'albumine argentique
13,9 x 10,1 cm



George William Ellisson, *Grey Nuns* (*Sœurs grises*), 1861
Épreuve à l'albumine argentique
20,2 x 17,6 cm



Alexander Henderson, *Quebec from Point Levy* (*Québec vu de la pointe de Lévy*), après 1865
Épreuve à l'albumine argentique
17,1 x 22,2 cm



Alexander Henderson, *Cape Trinity, Saguenay* (*Cap Trinité sur le Saguenay*), v.1865-1875
Épreuve à l'albumine argentique
11,5 x 19 cm



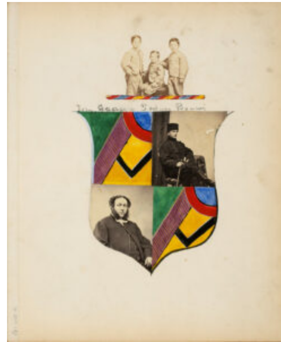
William Notman et Henry Sandham, *The Terra Nova Snowshoe Club, Montreal* (*Le club de raquetteurs Terra Nova, Montréal*), 1875
Collage d'épreuves à l'albumine argentique avec mine de plomb, aquarelle et gouache
37 x 63,9 cm



***Appareil à quatre objectifs*, v.1880**
Bois, laiton, verre et cuir
30 x 19 x 39,8 cm



***Portraits of Horace Sewell, John Duff, Ruth Sewell, William G. Sewell, Gertrude Bonner, Prince Albert and Twenty Unidentified Sitters* (*Portraits de Horace Sewell, John Duff, Ruth Sewell, William G. Sewell, Gertrude Bonner, le prince Albert et vingt personnes non identifiées*), v.1885, photographie non attribuée**
Épreuves à l'albumine argentique
(Montées) 27,2 x 22,3 cm



***Portraits of John, George and Sidney Bonner, and Two Unidentified Sitters* (*Portraits de John, George et Sidney Bonner, et de deux personnes non identifiées*), v.1885, photographie non attribuée**
Épreuves à l'albumine argentique
(Montées) 27,2 x 22,3 cm



George Barker, *Niagara Falls in Winter* (*Les chutes Niagara en hiver*), v.1890
Épreuve à l'albumine argentique
42,6 x 52,1 cm



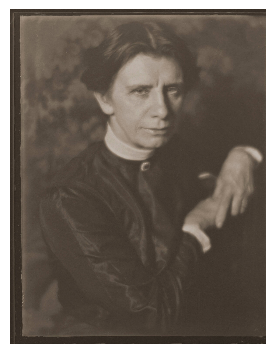
Ishbel Maria Gordon (Lady Aberdeen), marquise d'Aberdeen et de Temair, *Coldstream – Hops Going to Market* (*Coldstream – houblon en route pour le marché*), v.1896-1897
Similigravure en relief
35 x 27 cm; (image) 8,9 x 11,9 cm



Minna Keene, *Fruit Study* (*Étude de fruits*), v.1905
Épreuve au charbon
25,6 x 31,6 cm



Minna Keene, *Harvesters* (*Les moissonneurs*), v.1905, imprimée v.1920
Épreuve au charbon
27,6 x 20,4 cm



Harold Mortimer-Lamb, *Laura Muntz Lyall, A.A.R.A.C.*, v.1907
Platinotype
24,4 x 19,4 cm; (image) 20,5 x 15,6 cm



Harold Mortimer-Lamb, *The Pool* (*L'étang*), v.1907
Épreuve à la gélatine argentique
27,4 x 35 cm



Minna Keene, *Pomegranates* (*Des grenades*), v.1910
Épreuve au charbon
49,6 x 33,9 cm



Harold Mortimer-Lamb, *Southam Sisters, Montreal* (*Les sœurs Southam, Montréal*), v.1915-1919
Épreuve à la gélatine argentique
32,9 x 41 cm



Margaret Watkins, *Domestic Symphony* (*Symphonie domestique*), 1919
Épreuve au palladium
21,2 x 16,4 cm



Margaret Watkins, *The Kitchen Sink* (*L'évier*), v.1919
Épreuve au palladium
21,3 x 16,4 cm



Margaret Watkins, *Untitled [Still-life with Glass Bowl and Glasses]* (*Sans titre [Nature morte avec bol de verre et verres]*), v.1928
Épreuve à la gélatine argentique
18,7 x 23,3 cm; (image) 15,9 x 20,7 cm



John Vanderpant, *Builders* (*Constructeurs*), v.1930
Épreuve à la gélatine argentique
34,3 x 26,7 cm



John Vanderpant, *Untitled* (*Sans titre*), v.1930
Épreuve à la gélatine argentique
35,3 x 27,8 cm



Eugene Haanel Cassidy, *Welcome* (*Bienvenue*), v.1938
Épreuve à la gélatine argentique
18,3 x 24,9 cm



Sam Tata, *Street Conversation, Shanghai* (*Conversation dans la rue, Shanghai*), 1938
Épreuve à la gélatine argentique
17,7 x 27,8 cm; (image) 16,5 x 24,2 cm



Yousuf Karsh, *Winston Churchill*, 30 décembre 1941, imprimée avant septembre 1988
Épreuve à la gélatine argentique
50,2 x 40,7 cm



Sam Tata, *Cultural Parade with Posters of Mao Tse-Tung and Chu Te, July 4, 1949* (*Défilé culturel avec affiches de Mao Zedong et Zhu De, 4 juillet 1949*), 4 juillet 1949, imprimée en 1970
Épreuve à la gélatine argentique
50,8 x 40,6 cm; (image) 34,4 x 22,5 cm



George Hunter, *Wild Horse Race, Calgary Stampede* (*Course de chevaux sauvages, Stampede de Calgary*), 1958
Épreuve par transfert hydrotypique
50,8 x 61 cm; (image) 38,4 x 48,9 cm



Sam Tata, *Lucie Guannel, Singer, Montreal, Quebec* (*Lucie Guannel, chanteuse, Montréal, Québec*), 1961, imprimée en 1968
Épreuve à la gélatine argentique
25,2 x 35,6 cm; (image) 16 x 23,8 cm



Fred Herzog, *Boys on Shed* (*Garçons sur un hangar*), 1962, imprimée en 2008
Épreuve au jet d'encre
71,1 x 96,6 cm; (image) 50,9 x 72,7 cm



Sam Tata, Angels, *Saint-Jean-Baptiste Day, Montreal, Quebec* (*Anges, fête de la Saint-Jean-Baptiste, Montréal, Québec*), 1962
Épreuve à la gélatine argentique
29,2 x 36,8 cm; (image) 22,6 x 34,1 cm



Roloff Beny, *Birds in Flight, Straits of Juan de Fuca* (*Oiseaux en vol, détroit Juan de Fuca*), 1965
Épreuve à la gélatine argentique
27,3 x 34,3 cm



Roloff Beny, *Columbia Ice Field, Alberta* (*Champ de glace Columbia, Alberta*), 1965
Épreuve à la gélatine argentique
30 x 39,9 cm



Michel Lambeth, *The Parish of St. Nil, County of Matane, Gaspé, Quebec* (*La Paroisse de Saint-Nil, Comté de Matane, Gaspé, Québec*), mai 1965, imprimée en 1978
Épreuve à la gélatine argentique
35,4 x 27,9 cm; (image) 25,4 x 17,2 cm



Ted Grant, *Civil Rights March, Ottawa* (*Marche pour les droits civils, Ottawa*), 1965, imprimée en 1995
Épreuve à la gélatine argentique
50,8 x 40,4 cm; (image) 49,7 x 32,3 cm



Michael Semak, *Untitled* (*Sans titre*), janvier 1966
Épreuve à la gélatine argentique
35,5 x 27,8 cm; (image) 34,2 x 23 cm
© Succession Michael Semak/CARCC Ottawa 2023



Michael Semak, *Children in Raincoats Blowing Bubbles, Paris, France* (*Enfants en imperméables faisant des bulles, Paris, France*), 1967
Épreuve à la gélatine argentique
25 x 35,3 cm; (image) 21,9 x 32,6 cm
© Succession Michael Semak/CARCC Ottawa 2023



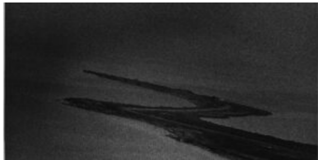
Michael Snow, *Authorization* (*Autorisation*), 1969
Épreuves argentiques instantanées (Polaroïd) et ruban adhésif sur miroir dans un cadre de métal
(Encadrées) 54,6 x 44,4 x 1,4 cm



Pierre Gaudard, *7-Up, Montréal, Québec*, 1970
Épreuve à la gélatine argentique
27,8 x 35,4 cm; (image) 21,5 x 30,4 cm



Roy Kiyooka, *StoneDGloves* (*Gants pétrifiés*), 1970
Épreuve à la gélatine argentique collée sur carton
67,9 x 100,4 cm



Kan Azuma, *Untitled* (*Sans titre*), de la série Érosion, 1973
Épreuve à la gélatine argentique
25,3 x 25,2 cm; (image) 12,5 x 18,2 cm



Sylvain P. Cousineau, *The Boat* (*Le bateau*), 1973, imprimée en 1976
Épreuve à la gélatine argentique
20,3 x 25,3 cm; (image) 15,8 x 23,4 cm



Walter Curtin, *Fujiko Imajishi Rehearsing for a Canadian Broadcasting Commission Recording at St. James, Toronto* (*Fujiko Imajishi répétant avant l'enregistrement d'une émission pour le réseau anglais de Radio-Canada, à Saint-James, Toronto*), 1973, imprimée en 1974
Épreuve à la gélatine argentique
40,5 x 50,7 cm; (image) 24 x 35,1 cm



Gabor Szilasi, *Mme Marie-Jeanne Lessard, Saint-Joseph-de-Beauce*, 1973
Épreuve à la gélatine argentique
35,3 x 27,8 cm; (image) 33,4 x 26 cm



Lynne Cohen, *"Hair Haven" Beauty Salon, Watertown, New York* (*Salon de beauté « Hair Haven », Watertown, New York*), 1974
Épreuve à la gélatine argentique
19,4 x 24,6 cm
35,3 x 43 cm; (image) 19,1 x 24,4 cm



Tom Gibson, *Man and Bus* (*Homme et autobus*), 1974
Épreuve à la gélatine argentique
40,5 x 50,8 cm; (image) 19,4 x 29,1 cm



Thaddeus Holownia, *Untitled* (*Sans titre*), 1974-1977, imprimée en 1996
Épreuve à la gélatine argentique
20,4 x 50,4 cm; (image) 19,4 x 49,7 cm



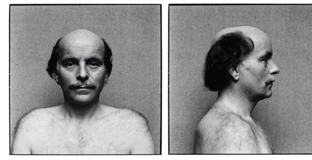
Thaddeus Holownia, *Untitled* (*Sans titre*) 1974-1977, imprimée en 1996
Épreuve à la gélatine argentique
20,4 x 50,4 cm; (image) 19,4 x 49,7 cm



Orest Semchishen, *Holy Ghost Ukranian Church, Derwent, Alberta* (*Église ukrainienne Holy Ghost, Derwent, Alberta*), 1974
Épreuve à la gélatine argentique
27,8 x 35,4 cm



Charles Gagnon, *SX 70*, 1976
Épreuve couleur instantanée (Polaroïd)
10,8 x 8,8 cm; (image) 7,9 x 7,8 cm



Arnaud Maggs, *64 Portrait Studies, 1976–78* (*64 portraits-études, 1976-1978*), détails, 1976-1978
Soixante-quatre épreuves à la gélatine argentique
40,4 x 40,4 cm chacune; (image) 37,9 x 38,2 cm chacune



Arnaud Maggs, *64 Portrait Studies, 1976–78* (*64 portraits-études, 1976-1978*), détails, 1976-1978
Soixante-quatre épreuves à la gélatine argentique
40,4 x 40,4 cm chacune; (image) 37,9 x 38,2 cm chacune



Lynne Cohen, *Government Employment Office, Ottawa, Ontario* (*Bureau d'emploi du gouvernement, Ottawa, Ontario*), 1977
Épreuve à la gélatine argentique
38 x 38 cm; (image) 19,5 x 24,4 cm



Sandra Semchuk, *Self-portrait Taken in Baba's Bedroom on the Day I Said Goodbye to Her, Meadow Lake, Saskatchewan, April 12, 1977* (*Autoportrait pris dans la chambre de Baba le jour où je lui ai fait mes adieux, Meadow Lake, Saskatchewan, le 12 avril 1977*), 12 avril 1977
Épreuve à la gélatine argentique
27,9 x 35,4 cm; (image) 22,3 x 26,7 cm



Gabor Szilasi, *Bathroom, Lotbinière* (*Salle de bain, Lotbinière*), 1977, imprimée en 1979
Épreuve chromogène (Ektacolor)
25,6 x 19,6 cm



Robert Frank, *Sick of Goodby's* (*Ras le bol des adieux*), 1978, imprimée en 1979
Épreuve à la gélatine argentique
35,3 x 27,9 cm; (image) 34,4 x 23,1 cm



Jeff Wall, *The Destroyed Room* (*La chambre détruite*), 1978
Transparent dans un caisson lumineux
159 x 229 cm



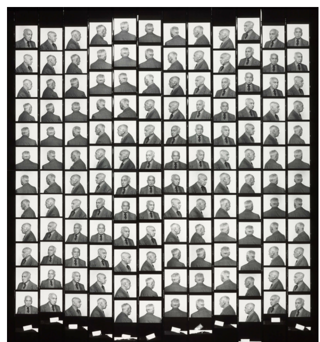
Evergon, *Broken Egg Collection* (*Collection d'œufs cassés*), 1979
Épreuve électrostatique recouverte d'une épreuve électrostatique translucide
35,6 x 21,7 cm



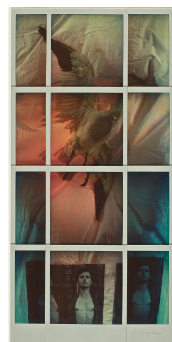
Gabor Szilasi, *Andrea Szilasi in her bedroom, Westmount, Quebec, 1979* (*Andrea Szilasi dans sa chambre, Westmount, Québec, 1979*), 1979
Épreuve à la gélatine argentique et épreuve chromogène (Ektacolor)
35,3 x 27,8 cm chacune; (image 1) 23,4 x 29,6 cm; (image 2) 23,8 x 30 cm



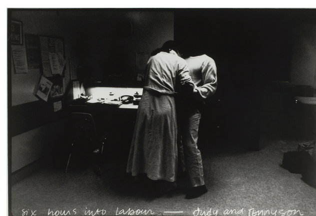
Thaddeus Holownia, *Lower Dorchester*, octobre 1980
Épreuve à la gélatine argentique
20,3 x 47 cm; (image) 16,5 x 40,5 cm



Arnaud Maggs, *André Kertész, 144 Views* (*André Kertész, 144 vues*), 8 décembre 1980
Quatre épreuves à la gélatine argentique
86,9 x 79,9 cm



Evergon, *Duck over Pierre* (*Pierre et le canard*), 1982
Douze épreuves couleur instantanées (Polaroïd SX-70)
55,8 x 40,6 cm; (image) 36,5 x 17,8 cm



Marian Penner Bancroft, *2:50 a.m. Mission Memorial Hospital … six hours into labour … Judy and Tennyson … dance a slow one* (*2 h 50, à l'Hôpital Mission Memorial… après six heures de travail… Judy et Tennyson dansent lentement*), détail, 1982
Épreuves à la gélatine argentique
(Dimensions totales) 66 x 293,1 cm; (chacune) 66 x 97,7 cm



Edward Burtynsky, *Kennecott Copper Mine, Bingham Valley, Utah* (*Mine de cuivre Kennecott, Bingham Valley, Utah*), 1983, imprimée en 1988
Épreuve à développement chromogène (Ektacolor)
50,7 x 60,8 cm; (image) 45,6 x 55,8 cm



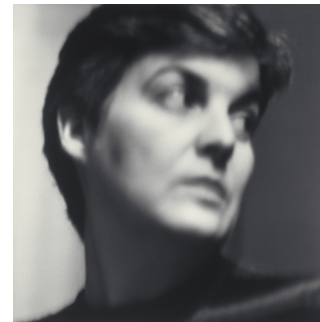
Sorel Cohen, *An Extended and Continuous Metaphor No. 6* (*Métaphore filée nº 6*), détail, 1983
Trois épreuves à développement chromogène
(Panneau central) 179,5 x 205 cm; (panneaux latéraux) 119 x 119 cm chacun
© Sorel Cohen/CARCC Ottawa 2023



Thaddeus Holownia, *Lower Dorchester*, août 1983
Épreuve à la gélatine argentique
20,2 x 46,9 cm; (image) 16,5 x 40,5 cm



Edward Burtynsky, *Inco, Abandoned Mine Shaft, Crean Hill Mine, Sudbury, Ontario* (*Inco, puits de mine abandonné à la mine Crean Hill, Sudbury, Ontario*), 1984, imprimée en 1992
Épreuve à développement chromogène (Ektacolor)
76,1 x 101,4 cm; (image) 68,1 x 86,5 cm



Angela Grauerholz, *Jean Blodgett*, 1984, imprimée en 1990
Épreuve à la gélatine argentique
144,3 x 102 cm; (image) 91 x 90,5 cm approx.



Angela Grauerholz, *Monica Haim*, 1984, imprimée en 1990
Épreuve à la gélatine argentique
144,3 x 102 cm; (image) 91 x 90,5 cm approx.



Carl Beam, *The North American Iceberg* (*L'iceberg nord-américain*), 1985
Acrylique, sérigraphie photomécanique et mine de plomb sur Plexiglas
213,6 x 374,1 cm
© Succession Carl Beam/CARCC Ottawa 2023



Donigan Cumming, *Untitled [August 12, 1983]* (*Sans titre [12 août 1983]*), de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Parts 1-3* (*La réalité et le dessein dans la photographie documentaire, parties 1-3*), 1982-1986
Épreuve à la gélatine argentique
25,7 x 37,8 cm



Evergon, *Homage to the Old Man in Red Turban – The Burning of the Heretics* (*Hommage au vieil homme au turban rouge – Immolation des hérétiques*), 1985
Épreuve couleur instantanée (Polaroïd)
20 x 25,2 cm; (image) 19,1 x 24 cm



Evergon, *Le Pantin*, 1985
Épreuve couleur instantanée (Polaroïd)
244,1 x 113,1 cm; (image) 241,3 x 110,5 cm



Sandra Semchuk, *Baba's Garden, Hafford, Saskatchewan 1985–1986* (*Le jardin de Baba, Hafford, Saskatchewan 1985-1986*), 1985-1986
Épreuves au colorant azoïque (Cibachrome)
27,7 x 35,3 cm chacune; (image) 26,7 x 34,5 cm chacune



Ken Lum, *Amrita and Mrs. Sondhi* (*Amrita et Mme Sondhi*), 1986
Épreuve à développement chromogène et peinture acrylique sur Plexiglas opaque
102 x 225,9 x 6,3 cm (dimensions irrégulières)



Susan McEachern, *Part Four: The Outside World* (*Quatrième partie : le monde extérieur*), détail, 1986-1987
Six épreuves chromogènes
40,6 x 50,8 cm chacune



Serge Tousignant, *Still-Life with Art Works* (*Nature morte aux œuvres d'art*), 1986
Épreuves chromogènes (Ektacolor)
(1) 135,4 x 103,7 cm; (image) 122,3 x 97,5 cm; (2) 135,6 x 103,8 cm; (image) 122,3 x 97,4 cm; (3) 135,5 x 103,8 cm; (image) 122 x 97,1 cm; (4) 135,5 x 103,7 cm; (image) 122,5 x 97,2 cm



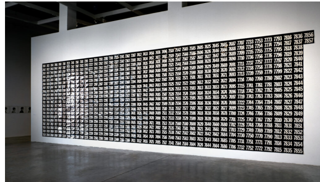
Ken Lum, *Boon Hui*, 1987
Épreuve à développement chromogène et lettrage plastifié sur Plexiglas opaque
100,3 x 243,8 x 5,4 cm



Geneviève Cadieux, *Trou de mémoire, la beauté inattendue*, 1988
Épreuve à développement chromogène et miroir sur bois
(Assemblée) 208 x 472 x 14 cm; (photographie) 208 x 335 x 14 cm; (miroir) 208 x 137 x 14 cm



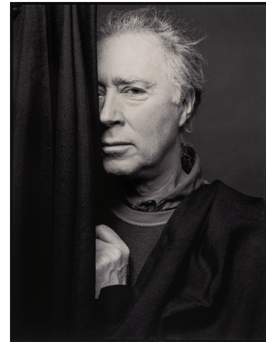
Alvin Comiter, *Old Town Clock, Citadel Hill, Halifax* (*La vieille horloge, Citadel Hill, Halifax*), 1988
Épreuve à la gélatine argentique
27,9 x 35,3 cm; (image) 24,2 x 30,6 cm



Arnaud Maggs, *The Complete Prestige 12" Jazz Catalogue* (*Catalogue complet des albums de jazz chez Prestige*) 1988
828 épreuves au colorant azoïque (Cibachrome)
20,3 x 25,4 cm chacune; (installation) 400,1 x 1053,5 cm



Sandra Semchuk, *Self-portrait, Galiano Island, British Columbia, 1988* (*Autoportrait, île Galiano, Colombie-Britannique, 1988*), 1988, imprimées en juillet 1989
Épreuves au colorant azoïque (Cibachrome)
27,7 x 35,3 cm chacune; (image) 26,7 x 34,5 cm chacune



Michael Torosian, *Michael Snow*, 1988, imprimée en 1989
Épreuve à la gélatine argentique, virée
35,3 x 27,6 cm; (image) 32,3 x 24,8 cm



Jeff Thomas, *Bear at Higgins Street, Winnipeg, Manitoba* (*Bear sur la rue Higgins, Winnipeg, Manitoba*), 1989
Épreuve à la gélatine argentique
47,2 x 29,7 cm; (image) 33 x 22,9 cm

Musée des beaux-arts de Montréal

1380, rue Sherbrooke Ouest
Montréal (Québec) Canada
514-285-2000
mbam.qc.ca



Michel Saint-Jean, *Boulevard de Maisonneuve, Montréal*, 1969
Épreuve à la gélatine argentique
30,5 x 40,5 cm



Clara Gutsche, *Janet Symmers*, 1972
Épreuve au gélatino-bromure d'argent, virée au sélénium
35,5 x 30 cm
© Clara Gutsche/CARCC Ottawa 2023



Gabor Szilasi, *King's Hall Building, 1231 Sainte-Catherine Street West, Montreal* (*Édifice King's Hall, 1231, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal*), 1979, imprimée en 2012
Épreuve à la gélatine argentique
27,5 x 35,2 cm



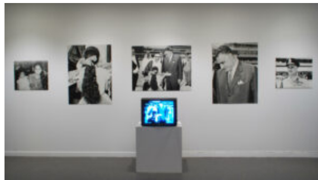
Donigan Cumming, *Untitled [August 12, 1983]* (*Sans titre [12 août 1983]*), de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Parts 1-3* (*La réalité et le dessein dans la photographie documentaire, parties 1-3*), 1982-1986
Épreuve à la gélatine argentique
25,7 x 37,8 cm



Angela Grauerholz, *Sofa*, 1988
Épreuve au colorant azoïque
122 x 162,5 cm

Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse

1723, rue Hollis
Halifax (Nouvelle-Écosse) Canada
902-424-5280
agns.ca



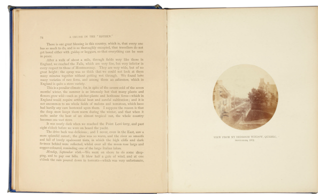
Jamelie Hassan, *Meeting Nasser* (*Rencontre avec Nasser*), 1985
Cinq photographies noir et blanc montées sur Masonite, trois bandes vidéo VCR et deux feuilles laminées
Dimensions variables

Musée des beaux-arts de l'Ontario

317, rue Dundas Ouest
Toronto (Ontario) Canada
416-979-6648
ago.ca



Page 13 de l'album de la famille Peterkin (Theresa Bywater Peterkin), milieu et fin du dix-neuvième siècle
2 cartes de visite, épreuves à l'albumine
(Montées) 10,5 x 6,3 cm



Lady Annie Brassey, *[View from Lady Brassey's window in Quebec City]* (*[Vue de la fenêtre de Lady Brassey à Québec]*), 1872-1873
Épreuve à l'albumine
(Livre) 20,8 x 17 cm; (image) 7,1 x 7,1 cm



Fabrication de source inconnue, *Tramp Art Photo Display* (*Présentoir à photos de Tramp Art*), v.1885
Cartes de visite : épreuves à l'albumine (11), ferrotypes (5), peints à la main (rose, or), bois, verre, papier avec motif de couronne d'épines et peinture appliquée sur la base rotative ainsi que des détails de feuilles et de vignes sculptées
63 x 36,5 x 36,5 cm



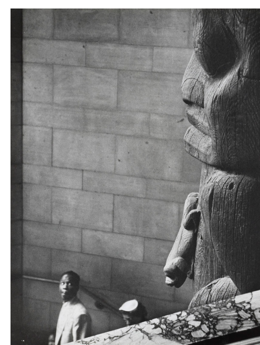
J. A. Spencer, page 8 de l'album *Airships, Rigid and Non-Rigid, Howden* (*Dirigeables, rigides et non rigides, Howden*), 1916-1919
Page d'album : épreuve à la gélatine argentique
15,7 x 13,5 x 13,3 cm



John Vanderpant, *No.2, Towers in White* (*Nº 2, Tours en blanc*), v.1934
Épreuve à la gélatine argentique
(image) 34,4 x 27 cm



Eugene Haanel Cassidy, *Plant Form Leaves with Circular Protrusion* (*Forme végétale, feuilles à protubérance circulaire*), 1938
Épreuve au bromure de chlore
39,9 x 50,9 cm



Michel Lambeth, *Royal Ontario Museum, Toronto* (*Musée royal de l'Ontario, Toronto*), 1957
Épreuve à la gélatine argentique
33,7 x 25,6 cm



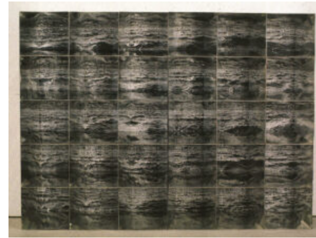
Tess Boudreau, *Rita Letendre*, début des années 1960
Épreuve à la gélatine argentique
23,7 x 34,8 cm



Michael Snow, *Four to Five* (*Quatre à cinq*), 1962, imprimées en 1991
Seize épreuves à la gélatine argentique montées sur carton, encadrées
(Dimensions totales) 68 x 83,3 cm



Attribuée à Andrea Susan, *Susanna and three friends outside* (*Susanna et trois amies dehors*), 1964-1969
Épreuve chromogène
8,9 x 10,8 cm



Michael Snow, *Atlantic* (*Atlantique*), 1967
Trente épreuves à la gélatine argentique, métal, bois, Arborite
171,1 x 245,1 x 39,9 cm



N.E. Thing Co., *Reflected Landscape* (*Paysages reflétés*), 1968
Épreuve à la gélatine argentique colorée à la main, aquarelle et mine de plomb sur papier, carte imprimée, transparent et caisson lumineux en bois
54,3 x 64,3 x 21,5 cm



Ian Wallace, *Street Reflections* (*Réflexions sur la rue*), détail, 1970-1991
Épreuve à la gélatine argentique
40,1 x 60,1 cm



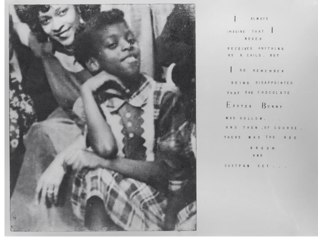
Pamela Harris, *Niloulaq and Willie in the darkroom* (*Niloulaq et Willie dans la chambre noire*), 1973
Épreuve à la gélatine argentique
20,3 x 25,4 cm



Arnold Newman, *Henry Moore [collage], Much Hadham, England* (*Henry Moore [collage], Much Hadham, Angleterre*), 1966-1972
Collage : épreuves à la gélatine argentique
(Feuille) 26,2 x 33,2 cm



Suzy Lake, *Are You Talking to Me? #3* (*C'est à moi que tu parles? nº 3*), 1979
Cinq épreuves à la gélatine argentique sur papier baryté colorées à la main et deux épreuves chromogènes, dimensions variables de l'ensemble installé



June Clark, *Formative Triptych* (*Triptyque formateur*), détail, 1989
Trois transparents duratrans dans des caissons lumineux
111,5 x 152,2 cm chacun
Photographie de Bessie Smith
© Fonds Carl Van Vechten



Angela Grauerholz, *Harrison*, 1989
Épreuve Cibachrome
124,4 x 167,6 cm

Musée des beaux-arts de Winnipeg

300, boulevard Memorial
Winnipeg (Manitoba) Canada
204-786-6641
wag.ca



Murray McKenzie, *Elder Mary Monias (100) from Cross Lake First Nation* (*L'aînée Mary Monias [100 ans] de la Première Nation de Cross Lake*), v.1967-1996
Épreuve argentique sur papier
35,5 x 28 cm



John Paskievich, *Untitled* (*Sans titre*), de la série The North End (Le North End), Winnipeg, 1976
Épreuve argentique sur papier, sels d'argent
30,2 x 20,1 cm



Geoffrey James, *Saint-Cloud*, 1984
Épreuve argentique sur papier
(Image) 8,5 x 26,5 cm, (sur support) 13,5 x 31,1 cm



Evergon, *Re-enactment of Goya's Flight of the Witches, ca 1797–98* (*Reconstitution du « Vol des sorcières » de Goya, v.1797-1798*), 1986
Épreuves couleur instantanées (Polaroïd) sur papier
(a, panneau) 244 x 108,5 cm; (b, panneau) 244 x 108,5 cm;
(c, panneau) 244 x 108,5 cm; (d, panneau) 201,9 x 103,3 cm

Musée des beaux-arts de Vancouver

750, rue Hornby
Vancouver (Colombie-Britannique) Canada
604-662-4700
vanartgallery.bc.ca



Marian Penner Bancroft, *Mnemonicon [The Screen]* (*Mnémonique [L'écran]*), 1988
Épreuve à la gélatine argentique sur panneau
203 x 307 x 4,8 cm

Musée canadien de l'histoire

100, rue Laurier
Gatineau (Québec) Canada
1-819-776-7000
museedelhistoire.ca



Excavation de fossiles de dinosaures dans les badlands du sud de l'Alberta, début du vingtième siècle, photographie non attribuée
Diapositive sur verre colorée à la main



Frederick Wilkerson Waugh, *Simon Bumberry with fishing equipment, halfway between Six Nations Indian Reserve, Ontario and Tuscarora Indian Reserve, New York* (*Simon Bumberry avec du matériel de pêche, à mi-chemin entre la réserve des Six Nations, Ontario, et la réserve de Tuscarora, New York*), 1912
Négatif noir et blanc
10,16 x 12,7 cm



Charles Marius Barbeau, *Sœurs de Ferdinand Roy cuisant le pain dans le four, Pointe-à-la-Frégate, Québec*, 1938
Négatif noir et blanc
8,3 x 14 cm



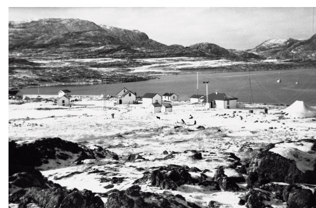
Peter Pitseolak, *Aggeok Pitseolak, Ashevak, Johnniebo and an Inuit woman dragging a dead seal* (*Aggeok Pitseolak, Ashevak, Johnniebo et une femme inuite traînant un phoque mort*), v.1940-1960
Négatif noir et blanc
6,4 x 8,9 cm



Peter Pitseolak, *Aggeok Pitseolak wearing a beaded amauti* (*Aggeok Pitseolak portant un amauti perlé*), v.1940-1960
Négatif noir et blanc
5,7 cm x 8,9 cm



Peter Pitseolak, *Ashevak Ezekiel and Kooyoo Pitseolak leaving on the dog sled* (*Ashevak Ezekiel et Kooyoo Pitseolak partent en traîneau à chiens*), v.1940-1960
Négatif noir et blanc
6,4 x 8,9 cm



Peter Pitseolak, *Distant view of Cape Dorset* (*Vue lointaine de Cape Dorset*), v.1942-1943
Négatif noir et blanc
6,4 x 8,9 cm



Aggeok Pitseolak, *Peter Pitseolak with his favourite 122 camera* (*Peter Pitseolak avec son appareil photo 122 préféré*), v.1946-1947
Négatif noir et blanc
11,4 x 6,4 cm

Musée canadien de la guerre

1, Place Vimy
Ottawa (Ontario) Canada
1-800-555-5621
museedelaguerre.ca



***Lens Sector—Front taken over by Canadian Corps* (*Secteur de Lens – front repris par le Corps canadien*), octobre 1916, photographie non attribuée**
Épreuves à la gélatine argentique
54 x 88 cm

Musée McCord Stewart

690, rue Sherbrooke Ouest
Montréal (Québec) Canada
514-861-6701
musee-mccord-stewart.ca



Humphrey Lloyd Hime, *Freighter's Boat on the banks of the Red River, MB* (*Bateau sur le bord de la rivière Rouge, Man.*), 1858
Sels d'argent sur papier monté sur papier, procédé à l'albumine
13,7 x 17,1 cm



Humphrey Lloyd Hime, *Red River, from St. Andrew's Church, MB* (*Vue de la rivière Rouge depuis l'église St. Andrews, Man.*), 1858
Sels d'argent sur papier monté sur papier, procédé à l'albumine
13,6 x 17,2 cm



William Notman, *Framework of tube and staging no. 8, Victoria Bridge, Montreal, QC* (*Vue de l'intérieur de la structure du tube et échafaudage n° 8, pont Victoria, Montréal, QC*), 1859
Sels d'argent sur papier monté sur papier, procédé à l'albumine
22 x 29 cm



William Notman, *Canada East* (*Canada Est*), portfolio de la boîte d'érable, 1859-1860
Soie, carton, cuir et argent allemand
76,2 x 91,4 x 5,1 cm



Jules-Isaïe Benoît dit Livernois, *Monument aux Braves, Québec*, v.1860
Sels d'argent sur papier monté sur papier, procédé à l'albumine
25,7 x 23,4 cm



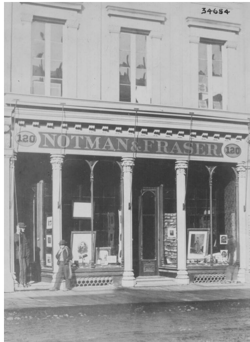
William Notman, *Lt. Col. And Mrs. Ferguson, Montreal, QC* (*Le lieutenant-colonel Ferguson et son épouse, Montréal, QC*), 1863
Sels d'argent sur papier monté sur papier, procédé à l'albumine
8,5 x 5,6 cm



William Notman, *Around the Camp Fire, Caribou Hunting series, Montreal, QC* (*Autour du feu de camp, série sur la chasse au caribou, Montréal, QC*), 1866
Sels d'argent sur verre, procédé au collodion humide
20 x 25 cm



William Notman, *Master Bryce Allan, Montreal, QC* (*Master Bryce Allan, Montréal, QC*), 1866
Sels d'argent, aquarelle sur carton, procédé à l'albumine
55 x 45 cm



William Notman, *Notman & Fraser Photographic Studio, Toronto, ON* (*Studio de photographie Notman & Fraser, Toronto, Ont.*), 1868
Sels d'argent sur papier monté sur papier, procédé à l'albumine
17,8 x 12,7 cm



William Notman, *Capt. Huyshe as "Cavalier of the time of Charles II," Montreal, QC* (*Capitaine Huyshe costumé en « Cavalier de l'époque de Charles II », Montréal, QC*), 1870
Sels d'argent sur papier monté sur papier, procédé à l'albumine
17,8 x 12,7 cm



Benjamin Baltzly, *Spuzzum River rapids, BC* (*Rapides de la rivière Spuzzum, C.-B.*), 1871
Sels d'argent sur verre, procédé au collodion humide
20,3 x 25,4 cm



Notman et Sandham, *Notman & Sandham's Room, Windsor Hotel, Montreal* (*Chambre de Notman et Sandham, Hôtel Windsor, Montréal, QC*), 1878
Sels d'argent sur papier monté sur papier, procédé à l'albumine
10 x 8 cm



William Notman and Son, *Sitting Bull and Buffalo Bill, Montreal, QC* (*Sitting Bull et Buffalo Bill, Montréal, QC*), 1885
Négatif à la gélatine argentique sur verre
17,9 x 11,3 cm



William Notman and Son, *The Bounce, Montreal Snowshoe Club, QC* (*La culbute, Montreal Snowshoe Club, QC*), 1886
Composite, sels d'argent sur verre, procédé de plaque sèche à la gélatine
25 x 20 cm



William McFarlane Notman, *Spence's bridge looking down Thompson River on the C.P.R., BC* (*Le pont de Spence et vue en aval de la rivière Thompson sur la ligne du CP, C.-B.*), 1887
Négatif à la gélatine argentique sur verre
20,1 x 25,6 cm



Annie McDougall, *William, Jimmie, Ivan and Bruce Millar at St. Francis River, Drummondville, QC* (*William, Jimmie, Ivan et Bruce Millar à la rivière Saint-François, Drummondville, QC*), 1888
Sels d'argent sur verre, procédé de plaque sèche à la gélatine
10 x 12 cm



Sally Eliza Wood, *Ladies at Tea, Oranges, and Cookies, QC* (*Dames prenant le thé avec des oranges et des biscuits, QC*) v.1900
Négatif sur verre
12,7 x 17,8 cm



Edith S. Watson, *Rural scene, Île d'Orléans, QC* (*Scène rurale, île d'Orléans, QC*), v.1925
Sels d'argent et encre de couleur sur verre, procédé gélatino-argentique
8,2 x 10,1 cm

Musée national des beaux-arts du Québec

179, Grande Allée Ouest
Québec (Québec) Canada
418-643-2150
mnbaq.org



Jules-Isaïe Benoît dit Livernois, *Belvidère Lodge*, tirée du livre illustré *Maple Leaves: Canadian History and Quebec Scenery*, 1865
Épreuve à l'albumine argentique
8,9 x 12,3 cm



Eli J. Palmer, *R. A. A. Jones, de l'album de collection dit de Richard Alleyn*, v.1865
Épreuve à l'albumine argentique
9,3 x 5,5 cm



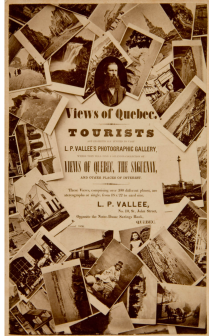
Livernois & Bienvenu (Élise L'Heureux, veuve Livernois, et Louis Fontaine, dit Bienvenu), *La Famille Livernois à la fosse (« Le Trou »), La Malbaie*, v.1870
Épreuve à la gélatine argentique
19 x 15 cm



Livernois & Bienvenu (Élise L'Heureux, veuve Livernois, et Louis Fontaine, dit Bienvenu), *Patin et raquette sur le Saint-Laurent, Québec*, v.1870
Épreuve à la gélatine argentique
12 x 18,7 cm



Jules-Ernest Livernois, *Monseigneur Charles-Félix Cazeau*, v.1874-1881
Carte de cabinet, épreuve à la gélatine argentique
(Carte) 10,5 x 6,3 cm, (image) 9,4 x 5,7 cm



Louis-Prudent Vallée, *Publicité pour « Views of Quebec » de Louis-Prudent Vallée*, 1878
Épreuve à l'albumine argentique
10,1 x 6,2 cm



Louis-Prudent Vallée, *La Porte Saint-Louis, Québec*, v.1879-1890
Stéréogramme, épreuves à l'albumine argentique
8,8 x 17,7 cm



Louis-Prudent Vallée, *Le Château Frontenac vu du parc Montmorency, Québec*, v.1890
Épreuve à l'albumine argentique
17,6 x 22,6 cm



Jules-Ernest Livernois, *L'abbé Dominique-Alfred Morisset*, 1894 ou 1895
Épreuve à la gélatine argentique
8,9 x 5,9 cm



Lida Moser, *At the intersection of Saint-Flavien and Couillard streets, Québec* (*À l'intersection des rues Saint-Flavien et Couillard, Québec*), 1950
Épreuve à la gélatine argentique
26,8 x 28,6 cm



Claire Beaugrand-Champagne, *Ti-Noir Lajeunesse, le violoneux aveugle, jour de la Saint-Jean-Baptiste, Disraeli*, 1972
Épreuve à la gélatine argentique
10,2 x 17,2 cm



Donigan Cumming, *Untitled [August 12, 1983]* (*Sans titre [12 août 1983]*), de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Parts 1-3* (*La réalité et le dessein dans la photographie documentaire, parties 1-3*), 1982-1986
Épreuve à la gélatine argentique
25,7 x 37,8 cm

Musée royal de l’Ontario

100, Queen’s Park
Toronto (Ontario) Canada,
416-586-8000
rom.on.ca/fr



P.Mansaram, *Boxers at the Entrance of a Toronto Subway* (*Boxeurs à l’entrée du métro de Toronto*), 1976
Silhouettes de papier sur une épreuve à la gélatine argentique
28 x 35,5 cm

Musée Whyte des Rocheuses canadiennes

111, rue Bear
Banff (Alberta) Canada
403-762-2291
whyte.org



Mary Schäffer, *Lonicera Bractulata, Fly honeysuckle* (*Lonicera Bractulata, chèvrefeuille*), v.1896-1905
Diapositive sur verre colorée à la main



Mary Schäffer, *Hiker picking flowers beneath Vice President and President* (*Randonneuse cueillant des fleurs sous les monts Vice President et President*), v.1900-2000
Diapositive sur verre colorée à la main



Mary Schäffer, *Mary Schaffer with horse* (*Mary Schäffer avec un cheval*), v.1907-1911
Diapositive sur verre colorée à la main



Mary Schäffer, *Looking for Goat While Baking Bread [Camp at Lower End of Maligne Lake]* (*À la recherche de chèvres tout en faisant cuire du pain [Camp à l’extrémité inférieure du lac Maligne]*), 1908
Diapositive sur verre colorée à la main



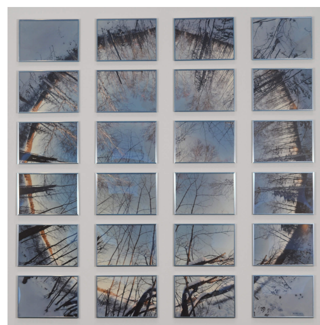
Mary Schäffer, *Chamaenerion angustifolium [Fireweed]* (*Chamaenerion angustifolium [épilobe en épi]*), v.1910
Diapositive sur verre colorée à la main

Museum London

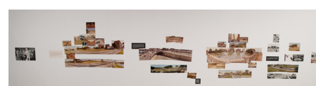
421, rue Ridout Nord
London (Ontario) Canada
519-661-0333
museumlondon.ca



Ian MacEachern, *Hugh McIntyre, Art Pratten, John Clement, Murray Favro, Archie Leitch, Bill Exley, Greg Curnoe, John Boyle, Nihilist Spasm Band, York Hotel, London, ON* (*Hugh McIntyre, Art Pratten, John Clement, Murray Favro, Archie Leitch, Bill Exley, Greg Curnoe, John Boyle, du groupe Nihilist Spasm, Hôtel York, London, ON*), 1968/2000
Épreuve à la gélatine argentique
27,94 x 35,56 cm



Bill Vazan, *Lac Clair Sky Globe [Winter]* (*Lac Clair globe céleste [hiver]*), v.1975
Épreuves chromogènes
23,1 x 34,7 cm chacune
© Bill Vazan/CARCC Ottawa 2023



Stan Denniston, *Dealey Plaza/Recognition and Mnemonic* (*Dealey Plaza/Reconnaissance et mémoire*), 1983
Photographies couleur et noir et blanc
Dimensions variables
© Stan Denniston/CARCC Ottawa 2023

Office national du film du Canada

C. P. 6100, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) Canada
1-800-267-7710
onf.ca



Itee Pootoogook, image tirée de « New Photos by Itee Pootoogook », dans *Animation from Cape Dorset* (*Animation en provenance de Cape Dorset*), 1973
Image fixe tirée d’une vidéo de 13 minutes

The Robert McLaughlin Gallery

72, rue Queen
Oshawa (Ontario) Canada
905-576-3000
rmg.on.ca



Blake Fitzpatrick, *Biomechanics Lab—Biomechanical Models* (*Laboratoire de biomécanique – modèles biomécaniques*), 1984
Papier Kodak, épreuve couleur, type C
40,6 x 50,7 cm

Sources et ressources

Cette section présente une sélection d'archives et de collections, de ressources audiovisuelles et d'expositions sur la photographie au Canada entre 1839 et 1989, classées par genre. Elle répertorie également une sélection de publications et de magazines de photographie canadiens.

Principales archives et collections
Archives et collections spéciales, Bibliothèque de l'Université Brock
Archives et collections spéciales de l'Université métropolitaine de Toronto
Archives juives de l'Ontario
Archives numériques d'Ingenium
Archives provinciales de l'Alberta
Archives provinciales de la Colombie-Britannique
Archives provinciales de l'Île-du-Prince-Édouard
Archives provinciales du Nouveau-Brunswick
Archives provinciales du Manitoba
Archives provinciales de la Saskatchewan
Archives publiques de l'Ontario
Archives des TNO (Territoires du Nord-Ouest)
Archives de la Ville de Toronto
Archives du Yukon
The ArQuives : Archives LGBTQ2+ du Canada
Bibliothèque et Archives Canada (BAC)
Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ)
Bibliothèque publique de Toronto
Bureau des archives et des documents publics de l'Île-du-Prince-Édouard
Canadian Letters and Images Project (Projet Lettres et images canadiennes), Université de l'île de Vancouver
Collection de photographies, Musée des beaux-arts du Canada
Collection de photographies, Musée des beaux-arts de l'Ontario
Collection de photographies du *Winnipeg Tribune*, Bibliothèques de l'Université du Manitoba
Collection des photographes Japonais canadiens, Bibliothèque de l'Université de la Colombie-Britannique
Collection de portraits mi'kmaq, Musée de la Nouvelle-Écosse
Des liens qui unissent notre pays, Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique
Digital Archive Initiative (Projet d'archivage numérique), Université Memorial de Terre-Neuve
The Family Camera Network Public Archive, Musée royal de l'Ontario et ArQuives
The Image Centre
Musée canadien de l'immigration du Quai 21
Musée McCord Stewart
Musées numériques du Canada
Office national du film du Canada
Programme d'archives du Nunavut
Un visage, un nom, Bibliothèque et Archives Canada

Principales ressources audiovisuelles
Gray, Hayley. Hayashi Studio, Storyhive, 25 min 14 s, Youtube. https://www.storyhive.com/projects/3715#project_video

Kazimi, Ali. Shooting Indians: A Journey with Jeffrey Thomas, 56 min, vidéo/16 mm, Toronto, VTape, 1997. https://socialdoc.net/ali-kazimi/shooting-indians-a-journey-with-jeffery-thomas-1997/

La mémoire photographique du Canada, balado, Bibliothèque et Archives Canada, 2013. https://bibliotheque-archives.canada.ca/fra/collection/engagez-vous-apprenez/balados/Pages/memoire-photographique.aspx

Le photographe inconnu : une immersion en réalité virtuelle dans les souvenirs fragmentés d'un photographe de la Première Guerre mondiale, docufiction en réalité virtuelle, Turbulent et l'Office national du film du Canada. https://www.onf.ca/interactif/le_photographe_inconnu/

Principales expositions





GAUCHE : Visite de la princesse Christian à la 2e exposition de tableaux canadiens, Grafton Galleries, Londres, 1917, photographie non attribuée, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Vikky Alexander, *Lake in the Woods* (*Lac en forêt*), 1986, murale photographique, miroir, panneau composite, 2,4 x 7,6 m, Musée des beaux-arts de Vancouver. © Vikky Alexander.

Expositions, 1839-1989

1880-1890 Création des premiers clubs de photographie au Canada.

Partout au pays, les membres de clubs de photographie partagent leur expertise technique et leur enthousiasme pour le potentiel esthétique de ce moyen d'expression. Au début du vingtième siècle, les clubs commencent à organiser leurs propres salons.

1903 Le premier salon du Toronto Camera Club (TCC) est organisé par Sidney Carter et les membres du TCC. L'exposition propose des œuvres des membres ainsi que trente tirages prêtés par la collection de Photo-Secession, New York.

1907 Première exposition internationale de photographies pictorialistes au Canada, à la Art Association of Montreal (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de Montréal). L'organisateur, Sidney Carter, a pour objectif de présenter la photographie comme un art tout en reliant le Canada au mouvement pictorialiste international.

1919	Le TCC organise le premier de ses nombreux salons annuels dans le cadre de l'Exposition nationale canadienne.
1927	Le TCC organise son salon annuel en même temps que la *International Exhibition of Modern Art* (Exposition internationale d'art moderne) de la Société Anonyme et présentée à la Art Gallery of Toronto (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario).
1932	Exposition de John Vanderpant au Musée des beaux-arts de Vancouver.
1934	« Jay » (Thomas George Jaycocks) expose quatre-vingts photographies à la Art Gallery of Toronto (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario).
1934-1939	Six éditions annuelles du Canadian International Salon of Photographic Art (Salon international canadien de l'art photographique) à la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada, MBAC). Des photographes du Canada figurent aux côtés de personnalités internationales. Les expositions prennent fin en 1939, en raison de la guerre imminente, des changements au MBAC et de l'essoufflement du pictorialisme.
1938	*Plant Patterns in Hawaii and Japan: Photography by E. Haanel Cassidy* (Motifs végétaux à Hawaï et au Japon : la photographie par E. Haanel Cassidy) à la Art Gallery of Toronto (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario); l'une des premières expositions solos consacrées à un photographe présentées à l'institution.
1939	Création de l'Office national du film du Canada (ONF).
1940	Le MBAC organise deux expositions itinérantes de Grande-Bretagne à l'hôtel Château Laurier à Ottawa : *War for Freedom* (La guerre pour la liberté), organisée par le London Passenger Transportation Board, et *Somewhere in France* (Quelque part en France), par le Britain's Ministry of Information.
1944-1945	*This is Our Strength* (C'est notre force), une exposition de photographies de l'ONF en deux parties, est présentée au MBAC. Rassemblées par le Wartime Information Board (WIB), ces images se penchent sur le front intérieur et l'économie d'après-guerre.
1944-1949	Les expositions de design exploitent la photographie pour informer le public sur les nouveaux produits de consommation. Présentées au MBAC, les expositions suivantes ont été principalement organisées par le Museum of Modern Art (MoMA) de New York : **1944** *The Wooden House in America* (La maison en bois en Amérique) **1945-1946** *Design for Use: A Survey of Design in Canada of Manufactured Goods for the Home and Office, for Sports and Outdoors* (Le design pour la consommation : une enquête sur la conception canadienne de produits manufacturés pour la maison et le bureau, pour les sports et les activités de plein air), organisée par le MBAC, l'ONF et le ministère de la Reconstruction,

cette exposition mène à la création d'un comité national de design industriel, 1948-1960.
1946 *Elements of Design* (Éléments de design)
1947 *If You Want to Build a House* (Si vous voulez construire une maison)
1948 *Buildings for Schools and Colleges, I & II* (Bâtiments pour écoles et collèges, I et II) et *Three Post-War Houses* (Trois maisons d'après-guerre)
1949 *The Story of Modern Chair Design and Useful Objects of Fine Design* (L'histoire de la conception de la chaise moderne et des objets utiles au design soigné)

1957 L'exposition *Family of Man/La grande famille des hommes* est présentée au MBAC en février. Organisée par le MoMA, cette exposition populaire jette un regard universel sur l'humanité dans le contexte de la guerre froide. L'exposition comporte des œuvres des photographes du Canada Rosemary Gilliat et Richard Harrington.

1958 *Henri Cartier-Bresson: The Decisive Moment: Photographs, 1930–1957* (Henri Cartier-Bresson : l'instant décisif : photographies, 1930-1957) au MBAC. L'exposition est présentée par la American Federation of the Arts.

1967 Le Service de la photographie de l'ONF produit l'exposition *The Many Worlds of Lutz Dille/Lutz Dille et son univers*. Le catalogue qui l'accompagne est le premier livre de la série *Images*.

1970 General Idea participe à sa première exposition collective, *Concept 70*, à la galerie A Space à Toronto.

1971 L'exposition *Photography into Sculpture* (La photographie en sculpture) est présentée au Musée des beaux-arts de Vancouver. Organisée par Peter C. Bunnell, elle présente des œuvres d'Iain Baxter (aujourd'hui IAIN BAXTER&), de Michael de Courcy, de Jack Dale et d'autres artistes dont le travail intègre la photographie à divers moyens d'expression.

1972 Le Groupe d'action photographique (Claire Beaugrand-Champagne, Michel Campeau, Roger Charbonneau et Cédric Pearson) réalise une exposition et un livre sur Disraeli, au Québec, qui suscitent les éloges et une controverse sur l'éthique photographique.

1975 À l'occasion de l'Année internationale de la femme, le Service de la photographie de l'ONF présente *Photographie 75*, qui regroupe les œuvres de 83 femmes photographes.

Lorraine Monk organise une exposition solo des œuvres de Barbara Astman, à Ottawa, pour le Service de la photographie de l'ONF.

1975-1985 L'Américaine Joan E. Biren parcourt les États-Unis et le Canada pour présenter le diaporama *Lesbian Images in Photography: 1950-Present* (*Photographie lesbienne de 1950 à nos jours*) dans des lieux communautaires tels que des librairies, des centres communautaires et des sous-sols d'église. La collection s'enrichit de 420 images, dont des photos érotiques et documentaires des

débuts du mouvement de libération gaie, ainsi que des photographies contemporaines de Biren et d'autres artistes.

1976	Les œuvres d'Astman et celles de cinq autres artistes sont incluses dans *Colour Xerography* (Xérographie couleur), une exposition commissariée par Karyn Allen et présentée au Musée des beaux-arts de l'Ontario.
1977	*Photo 77: The Photograph as Canada's Silent Language/La photographie – voix silencieuse du Canada* organisée par l'ONF/SP à Ottawa sous la direction de Lorraine Monk; l'exposition comprend le travail de 110 photographes et présente la collection de l'ONF.
1979	*Canadian Perspectives – A National Conference on Canadian Photography* (Perspectives canadiennes – Conférence nationale sur la photographie canadienne) organisée par le Ryerson Polytechnical Institute (aujourd'hui l'Université métropolitaine de Toronto).
1980	*A Photographic Project: Alberta 1980* (Un projet photographique : Alberta 1980), une exposition organisée par Douglas Clark et Linda Wedman, mêle recherche d'archives et travaux amateurs et professionnels.
1982-1983	*Esthétiques actuelles de la photographie au Québec* est d'abord présentée dans le cadre du festival international de photographie les Rencontres d'Arles, en France, puis exposée au Musée d'art contemporain de Montréal.
1983	*Rediscovery: Canadian Women Photographers 1841–1941* (Redécouverte : les femmes photographes canadiennes 1841-1941), une exposition organisée par Laura Jones à la London Regional Art Gallery.
1985	Le Musée canadien de la photographie contemporaine et les Archives nationales du Canada organisent une rétrospective de la carrière photographique de Walter Curtin.
1988	*Stan Douglas: Television Spots* (Stan Douglas : publicités télévisuelles) est présentée au Musée d'art contemporain de Vancouver.

Expositions, de 1990 à aujourd'hui
i. Art

1995	*Barbara Astman: Personal Persona: A 20-Year Survey* (Barbara Astman : persona personnelle : bilan de 20 ans), Art Gallery of Hamilton.
2000	15 avril – 4 juin, *Roy Arden: Fragments [Photographs, 1981–85]* (Roy Arden : fragments [photographies, 1981-1985]), The Polygon Gallery, Vancouver. En tournée aux Oakville Galleries et aux Medicine Hat Museum and Art Gallery.
2003	19 juillet – 12 octobre, *E. Haanel Cassidy Photographs* (E. Haanel Cassidy Photographies), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

2005-2006 *Flying Still: Carl Beam, 1943–2005* (En vol, au repos : Carl Beam, 1943-2005), Galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa. En tournée au Musée d'art de Kopavogur, Islande.

2017 7 avril – 17 septembre, *Photography in Canada: 1960–2000/La photographie au Canada : 1960-2000*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

2018 2 janvier – 24 mars, *#nofilterneed: Shining light on the Native Indian/Inuit Photographer's Association 1985-1992* (#aucunfiltrenécessaire : pleins feux sur la Native Indian/Inuit Photographer's Association 1985-1992), McMaster Museum of Art, Hamilton.

2019-2020 10 août 2019 – 2 février 2020, *Condé and Beveridge: Early Work* (Condé et Beveridge : premières œuvres), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

6 juillet 2019 – 26 janvier 2020, *Vikky Alexander: Extreme Beauty* (Vikky Alexander : beauté extrême), Musée des beaux-arts de Vancouver.

ii. Portrait

2001 8 septembre – 28 octobre, *Facing History: Portraits from Vancouver* (Regarder l'histoire en face : portraits de Vancouver), The Polygon Gallery, Vancouver.

2005 *Shashin: Japanese Canadian Photography to 1942* (Shashin : photographie canadienne japonaise jusqu'en 1942), Japanese Canadian National Museum, Burnaby.

2015-2016 5 septembre 2015 – 3 avril 2016, *Mirrors with Memory: Daguerreotypes from Library and Archives Canada/Miroirs riches en souvenirs : daguerréotypes de Bibliothèque et Archives Canada*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

2016-2017 4 novembre 2016 – 26 mars 2017, *Notman, A Visionary Photographer/Notman, photographe visionnaire*, Musée McCord (aujourd'hui le Musée McCord Stewart), Montréal. En tournée au Musée canadien de l'histoire, Ottawa.

2017 29 avril – 1er octobre, *Free Black North* (Libérer le Nord noir), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

27 juin – 21 juillet, *Family Focus: Early Portrait Photography at the Archives of Ontario* (Pleins feux sur la famille : les premiers portraits photographiques aux Archives publiques de l'Ontario), John B. Aird Gallery, Toronto.

iii. Photographie personnelle

2003 *Everyday Light: Family Photographs Selected by Contemporary First Nations Artists* (La lumière du quotidien : photographies de famille choisies par des artistes contemporain·es des Premières Nations), Thunder Bay Art Gallery.

26 avril – 20 juillet, *Pop Photographica: Photography's Objects in Everyday Life, 1842–1969* (Pop Photographica : images et objets de la vie quotidienne, 1842-1969), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

2017 *The Family Camera* (L'appareil photo familial), Musée royal de l'Ontario, Toronto, et Art Gallery of Mississauga.

2018 24 janvier – 8 avril, *"Soon we were en route again": The Margaret Corry Albums [1947–1963]* (« Rapidement nous étions de nouveau en route » : les albums de Margaret Corry [1947-1963]), Ryerson Image Centre (aujourd'hui The Image Centre), Toronto.

16 février – 6 mai, *Michel Campeau: Life before Digital/Michel Campeau – Avant le numérique*, Musée McCord (aujourd'hui le Musée McCord Stewart), Montréal.

21 avril – 26 mai, *Queering Family Photography* (Photographie de famille queer), Stephen Bulger Gallery, Toronto.

2018-2019 19 novembre 2018 – 9 janvier 2019, *Telling Our Stories: A Photo-History of Japanese Canadians, 1930's – 1960's* (Raconter nos histoires : une histoire-photo canadienne japonaise, des années 1930 aux années 1960), Centre culturel canadien japonais, Toronto.

2019 23 janvier – 24 février, *Kodak Canada: The Early Years, 1899–1939* (Kodak Canada : les premières années, 1899-1939), Ryerson Image Centre (aujourd'hui The Image Centre), Toronto.

2020 21 mars – 22 novembre, *Enclosing Some Snapshots: The Photography of Métis Activist James Brady* (En pièces jointes, quelques clichés : la photographie du militant métis James Brady), Glenbow Museum, Calgary.

iv. Paysage

2011-2012 20 août 2011 – 29 avril 2012, *Songs of the Future: Canadian Industrial Photographs, 1858 to Today* (Chants du futur : photographies industrielles canadiennes, de 1858 à nos jours), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

v. Documentaire et photojournalisme

1999 mai – octobre, *Déclics, art et société : le Québec des années 1960 et 1970*, Musée d'art contemporain de Montréal et Musée de la civilisation, Québec.

1999 21 mai – 19 septembre, *Exchanging Views: Quebec, 1939–1970/Regards échangés : le Québec, 1939-1970*, Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa.

2010 17 juin – 10 octobre, *Femmes artistes. L'éclatement des frontières, 1965-2000*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

2013 16 juillet – 10 novembre, *La photographie d'auteur au Québec. Une collection prend forme au musée*, Musée des beaux-arts de Montréal.

2013-2014 5 décembre 2013 – 21 avril 2014, *Claire Beaugrand-Champagne. Émouvante vérité : photographies de 1970 à 2013*, Musée McCord (aujourd'hui le Musée McCord Stewart), Montréal.

2016 8 septembre – 5 novembre, *Canadian Photography Magazines, 1970–1990: Reconsidering a History of Photography in Print/Magazines photographiques canadiens, 1970-1990. Reconsidération d'une histoire de la photographie imprimée*, Artexte, Montréal.

2019 *Turning the Lens: Indigenous Archive Project* (Tourner l'objectif : projet d'archives autochtones), Nickle Galleries, Calgary.

2020 1er juillet – 8 novembre, *Go Play Outside!/Va jouer dehors!*, Musée McCord (aujourd'hui le Musée McCord Stewart), Montréal.

vi. Ethnographie

1999-2002 22 octobre 1999 – 6 janvier 2002, *Emergence from the Shadow: First Peoples' Photographic Perspectives/Jaillir de l'ombre – perspectives photographiques des Premiers Peuples*, Musée canadien des civilisations (aujourd'hui le Musée canadien de l'histoire), Ottawa.

vii. Photographie commerciale

2015 *Taking It All In: The Photographic Panorama and Canadian Cities/Vue d'ensemble : panoramas photographiques de villes canadiennes*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Principales publications

i. Articles, livres, catalogues

Allaire, Serge, *Une tradition documentaire au Québec? Quelle tradition? Quel documentaire? Aspects de la photographie québécoise et canadienne*, catalogue d'exposition, Montréal, Vox Populi, 1993.

Baillargeon, Richard, Geoffrey James, Martha Langford et Cheryl Sourkes, dir., *Treize essais sur la photographie*, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990.

Baird, Rebecca et Philip Cote, *Everyday Light: Family Photography*, catalogue d'exposition, Thunder Bay, Musée des beaux-arts de Thunder Bay, 2005.

Banff Centre, *The Banff Purchase: An Exhibition of Photography in Canada*, catalogue d'exposition, Toronto, John Wiley, 1979.

Bara, Jana L., « Cody's Wild West Show in Canada », *History of Photography*, vol. 20, 1996, p. 153-155.

Bassnett, Sarah, *Picturing Toronto: Photography and the Making of a Modern City*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2016.

Bean, Robert, dir., *Image and Inscription: An Anthology of Contemporary Canadian Photography*, Toronto, Gallery 44; YYZ Books, 2005.

Béland, Mario, « Bibliographie », *Québec et ses photographes, 1850-1908 : la collection Yves Beauregard*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 262-263.

Biren, Joan E., « Lesbian Photography-Seeing through Our Own Eyes », *Studies in Visual Communication*, vol. 9, nº 2 (1983), p. 81-96.

Birrell, Andrew J., « Classic Survey Photos of the Early West », *Canadian Geographical Journal*, vol. 19, nº 4 (1975), p. 12-19.

———, *Into the Silent Land: Survey Photography in the Canadian West, 1858–1900*, catalogue d'exposition, Ottawa, Archives publiques du Canada, Collection nationale de photographies, 1975.



Kiss & Tell, photographie de Susan Stewart tirée de l'exposition *Drawing the Line* (Tracer la ligne), 1988, Collections spéciales de la bibliothèque de l'Université Simon Fraser, Burnaby.

Buchloh, Benjamin et Robert Wilkie, dir., *Mining Photographs and Other Pictures, 1948–1968: A Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design and the University College of Cape Breton Press, 1983.

Bureau, Lucie, *Sous l'œil de la photographe : portraits de femmes 1898-2003/In the Eyes of Women Photographers: Portraits of women 1898–2003*, catalogue d'exposition, Val-d'Or, Centre d'exposition de Val-d'Or, 2004.

Carey, Brian, « Daguerreotypes in the National Archives of Canada », *History of Photography*, vol. 12, nº 1 (octobre 1988), p. 45-60.

Cho, Lily, *Mass Capture: Chinese Head Tax and the Making of Non-Citizens*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2021.

Close, Susan, *Framing Identity: Social Practices of Photography in Canada (1880–1920)*, Winnipeg, Arbeiter Ring, 2007.

Cloutier, Nicole, « Les disciples de Daguerre à Québec, 1839-1855 », *Journal of Canadian Art History*, vol. 5, nº 1 (1980), p. 33-38.

Cobb, Myrna et Sher Morgan, *Eight Women Photographers of British Columbia, 1860–1978*, Victoria, Ministère du travail de la Colombie-Britannique et Camosun College, 1978.

Cousineau-Levine, Penny, *Faking Death: Canadian Art Photography and the Canadian Imagination*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2003.

Crooks, Julie, « Exerting and Cultivating Selves: Nineteenth-Century Photography and the Black Subject in Southern Ontario », *Towards an African Canadian Art History: Art, Memory, and Resistance*, Charmaine Nelson, dir., Concord, Captus Press, 2018, p. 63-81.

Dessureault, Pierre, « Photography in Question », *The Sixties in Canada*, Denise Leclerc et Pierre Dessureault, dir., catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2005, p. 115-165.





GAUCHE : *Tintype of Black Woman with Feathered Hat* (*Femme noire coiffée d'un chapeau à plume*), v.1880, photographie non attribuée, ferrotype, Archives de l'Université Brock, St. Catharines. DROITE : *Unidentified man with a cigar* (*Homme non identifié avec un cigare*), v.1870-1880, photographie non attribuée, ferrotype, 8,9 × 6,4 cm, Archives de l'Université Brock, St. Catharines.

———, *Regards échangés : le Québec, 1939-1970/Exchanging Views: Quebec, 1939–1970*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1999.

Donegan, Rosemary, *Above Ground: Mining Stories*, catalogue d'exposition, Victoria, Art Gallery of Greater Victoria, 2002.

———, *Industrial Images/Images industrielles*, Hamilton, Art Gallery of Hamilton, 1987.

Dyce, Matt et James Opp, « Visualizing Space, Race, and History in the North: Photographic Narratives of the Athabasca-Mackenzie River Basin », *The West and Beyond: New Perspectives on an Imagined Region*, Alvin Finkel, Sarah Carter et Peter Fortna, dir., Edmonton, Athabasca University Press, 2010, p. 65-93.

Fellows, Robert F., *Early New Brunswick Photographs*, Fredericton, Archives provinciales du Nouveau-Brunswick, 1978.

Francis, Daniel, *Copying People: Photographing British Columbia First Nations, 1860–1940*, Saskatoon, Fifth House, 1996.

–––, *The Imaginary Indian: The Image of the Indian in Canadian Culture*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 1992.

Garrett, Graham W., *A Biographical Index of Daguerreotypists in Canada, 1839–1871*, Toronto, Archive CD Books Canada, 2017.

Geller, Peter, *Northern Exposures: Photographing and Filming the Canadian North, 1920–45*, Vancouver, UBC Press, 2004.

–––, « Family Memory, Photography and the Fur Trade: The Sinclairs at Norway House, 1902–1911 », *Manitoba History*, vol. 28, 1994, p. 2-11.

Gordon, Alan, *Making Public Pasts: The Contested Terrain of Montreal's Public Memories, 1891–1930*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001.

Grant, George M., dir., *Picturesque Canada: The Country as It Was and Is*, Toronto, Belden, 1882.

Grant Marchand, Sandra, dir., *Esthétiques actuelles de la photographie au Québec : onze photographes*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1982.

Greenhill, Ralph, *Early Photography in Canada*, Toronto, Oxford University Press, 1965.

Greenhill, Ralph et Andrew Birrell, *Canadian Photography, 1890–1920*, Toronto, Coach House Press, 1979.

Hackett, Sophie, « Queer Looking », *Aperture*, vol. 218, printemps 2015, p. 40-45.

Hackett, Sophie, Andrea Kunard et Urs Stahel, dir., *Anthropocene: Burtynsky, Baichwal, de Pencier*, Toronto, Goose Lane Editions, 2018.

Harper, J. Russell, « Daguerreotypists and Portrait Takers in Saint John », *Dalhousie Review*, vol. 35, nº 3 (1955), p. 259-270.

Hatfield, Philip J., *Canada in the Frame: Copyright, Collections and the Image of Canada, 1895–1924*, Londres, University College London Press, 2018.

Hill, Richard et Sandra Semchuk, *Silver Drum: Five Native Photographers: George Johnston, Dorothy Chocolate, Richard Hill, Murray McKenzie, Jolene Rickard*, Hamilton, NIIPA, 1986.

James, Geoffrey, dir., *Transparent Things: The Artist's Use of the Photograph; Works from the Canada Council Art Bank/Transparences : l'utilisation de la photographie par l'artiste; à partir de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada*, catalogue d'exposition, Ottawa, Conseil des arts du Canada, 1977.

Jones, Laura, *Rediscovery: Canadian Women Photographers, 1841–1941*, London, London Regional Art Gallery, 1983.

King, J. C. H. et Henrietta Lidchi, dir., *Imaging the Arctic*, Londres, British Museum Press, 1998.





GAUCHE : Murray McKenzie, *Elder Mary Monias (100) from Cross Lake First Nation* (*L'aînée Mary Monias (100 ans) de la Première Nation de Cross Lake*), v.1967-1996, épreuve argentique sur papier, 35,5 x 28 cm, Musée des beaux-arts de Winnipeg. DROITE : Dorothy Chocolate, *Mary Wetrade tans caribou hide, Rae Lakes, NWT* (*Mary Wetrade tanne une peau de caribou, Rae Lakes, T.N.-O.*), août 1985, collection de l'artiste.

Koltun, Lilly A., dir., *Private Realms of Light: Amateur Photography in Canada, 1839–1940*, Toronto, Fitzhenry et Whiteside, 1984.

–––, *City Blocks, City Spaces: Historical Photographs of Canada's Urban Growth, c.1850–1900*, catalogue d'exposition, Ottawa, Archives publiques du Canada, 1980.

Kunard, Andrea, « Assembling Images: The Interplay of Personal Expression and Societal Expectation in the Nineteenth-Century Photographic Album », *Raven Papers: Remembering Natalie Luckyj (1945–2002)*, Angela Carr, dir., Ottawa, Penumbra Press, 2010, p. 116-132.

–––, « The Role of Photography Exhibitions at the National Gallery of Canada (1934–1960) », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 30, 2009, p. 28-59.

–––, « Canada », *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, vol. 1, John Hannavy, dir., New York, Routledge, 2008, p. 261-265.

–––, « Relationships of Photography and Text in the Colonization of the Canadian West: The 1858 Assiniboine and Saskatchewan Exploring Expedition », *International Journal of Canadian Studies*, vol. 26, 2002, p. 77-100.

Kunard, Andrea et Institut canadien de la photographie, *Photography in Canada 1960–2000/La photographie au Canada 1960-2000,* catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2017.

Lamarche, Lise, « La photographie par la bande : notes de recherche à partir des expositions collectives de photographie à Montréal (et un peu ailleurs) entre 1970 et 1980 », *Exposer l'art contemporain du Québec : discours*

d'intention et d'accompagnement, Francine Couture, dir., Montréal, Centre de diffusion 3D, 2003, p. 221-265.

Langford, Martha, « Calm, Cool, and Collected: Canadian Multiculturalism (Domestic Globalism) Through a Cold War Lens », *Visual Studies*, vol. 30, nº 2 (2015), p. 166-181.

–––, « A Short History of Photography, 1900–2000 », *The Visual Arts in Canada*, Anne Whitelaw, Brian Foss et Sandra Paikowsky, dir., Toronto, Oxford University Press, 2010, p. 278-311.

–––, *Scissors, Paper, Stone: Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007.

–––, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001.

Langford, Martha, Karla McManus, Elizabeth Anne Cavaliere, Aurèle Parisien, Sharon Murray et Philippe Guillaume, « Imaged Communities: Putting Canadian Photographic History in its Place », *Revue d'études canadiennes/Journal of Canadian Studies*, vol. 49, nº 2 (printemps 2015), p. 296-354.

Langford, Martha, Maison de la Culture Frontenac et Cindy Bernard, *Sur l'espace, la mémoire et la métaphore : Le paysage dans la reprise photographique/On Space, Memory and Metaphor: The Landscape in Photographic Reprise*, Montréal, Vox Populi, 1997.





GAUCHE : Livernois & Bienvenu (Élise L'Heureux, veuve Livernois, et Louis Fontaine, dit Bienvenu), *La Famille Livernois à la fosse (« Le Trou »), La Malbaie*, après 1870, épreuve à la gélatine argentique, 19 x 15 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Page 13 de l'album de la famille Peterkin (Theresa Bywater Peterkin), milieu et fin du dix-neuvième siècle, 2 cartes de visite, épreuves à l'albumine, (montage) 10,5 x 6,3 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Lavoie, Vincent, *Images premières : Mutations d'une icône nationale/Primal Images: Transmutations of a National Icon*, Paris, Centre culturel canadien, 2004.

Lessard, Michel, *La photo s'expose! : 150 ans de photographie à Québec*, Québec, 1987, s.p.

–––, *Les Livernois : photographes, Québec*, Musée du Québec, 1987.

Lessard, Michel, dir., *Montréal au XXe siècle : regards de photographes*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1995.

–––, *Montréal, métropole du Québec : images oubliées de la vie quotidienne, 1852-1910*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1992.

Lessard, Michel et Francine Rémillard, *Photo histoire au Québec : 150 ans de procédés photographiques monochromes*, Montréal, Photo Sélection, [1987?].

Lien, Sigrid et Hilde Wallem Nielssen, *Adjusting the Lens: Indigenous Activism, Colonial Legacies, and Photographic Heritage*, Vancouver, UBC Press, 2021.

Lum, Julia, « 'Familial Looking': Chinese Canadian Vernacular Photography of the Exclusion Period (1923–1967) », *Visual Studies*, vol. 32, nº 2 (2017), p. 111-123.

Mannik, Lynda, *Photography, Memory, and Refugee Identity: The Voyage of the SS Walnut*, 1948, Vancouver, UBC Press, 2013.

Marcil, Madeleine, « Images de femmes : les Québécoises photographes », *Cap-aux-Diamants* nº 21 (printemps 1990), p. 39-41.

Mattison, David, *Eyes of a City: Early Vancouver Photographers, 1868–1900*, Vancouver, Archives de la Ville de Vancouver, 1986.

Maurice, Philippe, « Snippets of History: The Tintype and Prairie Canada », *Material Culture Review/Revue de la culture matérielle*, vol. 41, nº 1 (printemps 1995), p. 39-56.

McGrath, Antonia, *Newfoundland Photography, 1849–1949*, St. John's, Breakwater Books, 1980.

Modigliani, Leah, *Engendering an Avant-Garde: The Unsettled Landscapes of Vancouver Photo-Conceptualism*, Manchester, Manchester University Press, 2018.

Monk, Lorraine, *The Female Eye/Coup d'œil féminin*, Toronto, Office national du film du Canada; Clarke, Irwin & Co, 1975.

Morgan, Norma, « Fashion-Plates: Sources for Canadian Fashion », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art Canadien*, vol. 5, nº 2 (1981), p. 106-110.

Morisset, Gérard, « Les pionniers de la photographie canadienne », *La Revue Populaire*, vol. 44, nº 9 (septembre 1951), p. 14-15, 58, 60-63.



Lorraine Monk, directrice exécutive du service de la photographie de l'Office national du film, et son assistant, Roman Tarnovetsky (le duo travaille sur des photos pour un livre à l'occasion du bicentenaire des États-Unis), 28 mai 1975, photographie de Doug Griffin, archives du *Toronto Star*, Bibliothèque publique de Toronto.

Murray, Sharon, « Frocks and Bangles: The Photographic Conversion of Two Indian Girls », *Depicting Canada's Children*, Loren Lerner, dir., Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2009, p. 233-257.

Nelles, H. V., *The Art of Nation-Building: Pageant and Spectacle at Quebec's Tercentenary*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

O'Brian, John, « Shaping World Culture: Postwar Postcards in British Columbia », *BC Studies*, n° 13 (automne 2001), p. 93-112.

O'Brian, John et Jeremy Borsos, *Atomic Postcards: Radioactive Messages from the Cold War*, Bristol, Intellect, 2011.

Office national du film du Canada, *Contemporary Canadian Photography: From the Collection of the National Film Board/Photographie canadienne contemporaine : de la collection de l'Office national du film*, Edmonton, Hurtig Publishers, 1984.

Opp, James, « The Colonial Legacies of the Digital Archive: The Arnold Lupson Photographic Collection », *Archivaria*, vol., 65, n° 1 (2008), p. 3-19.

Opp, James et John C. Walsh, dir., *Placing Memory and Remembering Place in Canada*, Vancouver, UBC Press, 2010.

Osborne, Brian S., « Constructing the State, Managing the Corporation, Transforming the Individual: Photography, Immigration, and the Canadian National Railways, 1925–30 », *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*, Joan M. Schwartz et James R. Ryan, dir., Londres, I.B. Tauris, 2003, p. 162-192.

Owens, Kathleen, *Managing Photographic Records in the Government of Canada/La gestion des documents photographiques au gouvernement du Canada*, Ottawa, Archives nationales du Canada, 1993.

Parsons, Sarah et Jennifer Orpana, dir., *Photography and Culture*, vol. 10, n° 2 (2017), numéro spécial « Seeing Family ».

Payne, Carol, *The Official Picture: The National Film Board of Canada's Still Photography Division and the Image of Canada, 1941–1971*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2013.

———, « 'You Hear It in Their Voice': Photographs and Cultural Consolidation among Inuit Youths and Elders », *Oral History and Photography*, Alexander Freund et Alistair Thomson, dir., Londres, Palgrave Macmillan, 2011, p. 97-114.

———, « Through a Canadian Lens: Discourses of Nationalism and Aboriginal Representation in Governmental Photographs », *Canadian Cultural Poesis: Essays on Canadian Culture*, Garry Sherbert, Annie Gérin et Sheila Petty, dir., Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2006, p. 421-442.

———, *A Canadian Document/Un document canadien*, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1999.

Payne, Carol et Andrea Kunard, dir., *The Cultural Work of Photography in Canada*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2011.

Pederson, Diana et Martha Phemister, « Women and Photography in Ontario, 1839–1929: A Case Study of the Interaction of Gender and Technology », *Despite the Odds: Essays on Canadian Women and Science*, Marianne Gosztonyi Ainley, dir., Montréal, Véhicule Press, 1990, p. 88-111.

Racette, Sherry Farrell, « 'Enclosing Some Snapshots': James Patrick Brady, Photography, and Political Activism », *History of Photography*, vol. 42, n° 3 (2018), p. 269-87.

———, « Haunted: First Nations Children in Residential School Photography », *Depicting Canada's Children*, Loren Lerner, dir., Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2009.



Veronica Foster, an employee of John Inglis Co. Ltd. and known as "Ronnie, the Bren Gun Girl" posing with a finished Bren gun in the John Inglis Co. Ltd. Bren gun plant, Toronto, Ontario, Canada (*Veronica Foster, employée de John Inglis and Compagny, connue sous le nom de « Ronnie, la fille à la mitraillette », prenant une pause à la chaîne de montage des mitrailleuses légères Bren, Toronto, Ontario, Canada*), 1941, photographie non attribuée, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Robertson, Peter, « Canadian Photojournalism during the First World War », *History of Photography*, vol. 2, n° 1 (1978), p. 37-52.

———, *Relentless Verity: Canadian Military Photographers Since 1885*, Toronto, University of Toronto Press, 1973.

Savard, Dan, « Changing Images: Photographic Collections of First Peoples of the Pacific Northwest Coast Held in the Royal British Columbia Museum, 1860–1920 », *BC Studies*, n° 145 (printemps 2005), p. 55-96.

Schwartz, Joan M., « More than Un Beau Souvenir du Canada », *The Archivist*, n° 118 (1999), p. 6-13.

———, « Beyond the Gallery and the Archives », *Acadiensis*, vol. 10, n° 2 (printemps 1981), p. 143-152.

———, « The Past in Focus: Photography and British Columbia, 1858–1914 », *BC Studies*, n° 52, (hiver 1981-1982), p. 5-15.

———, « The Photographic Record of Pre-Confederation British Columbia », *Archivaria*, vol. 5 (hiver 1977-1978), p. 17-44.

Schwartz, Joan M., dir., *History of Photography*, vol. 20, nº 2 (été 1996), numéro spécial, « Canadian Photography ».

Schwartz, Joan M. et James Ryan, dir., *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*, Londres, I.B. Tauris, 2003.

Silversides, Brock V., *Looking West: Photographing the Canadian Prairies, 1858–1957*, Calgary, Fifth House, 1999.

———, *Shooting Cowboys: Photographing Canadian Cowboy Culture, 1875–1965*, Calgary, Fifth House, 1997.

———, *The Face Pullers: Photographing Native Canadians, 1871–1939*, Saskatoon, Fifth House, 1994.

Skidmore, Colleen, *Rare Merit: Women in Photography in Canada, 1840–1940*, Vancouver, UBC Press, 2022.

———, « Photography in the Convent: Grey Nuns, Québec, 1861 », *Histoire Sociale/Social History*, vol. 35, nº 70 (2002), p. 279-310.

Sloan, Johanne, « Relations, 1988: Photographic, Postmodern, Feminist », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 36, nº 1 (2015), p. 181-201.

Stanworth, Karen, *Visibly Canadian: Imaging Collective Identities in the Canadas, 1820–1910*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2014.

Strathman, Nicole Dawn, *Through a Native Lens: American Indian Photography*, Norman, University of Oklahoma Press, 2020.

Sutnik, Maia-Mari, *Responding to Photography: Selected Works from Private Toronto Collections*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1984.

Tagg, John, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

Taylor, C. James, *Negotiating the Past: The Making of Canada's National Historic Parks and Sites*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 1990.

Thomas, Ann, *The Great War: The Persuasive Power of Photography*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2014.

———, « Between a Hard Edge and a Soft Curve: Modernism in Canadian Photography », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 21, nº 1/2 (2000), p. 74-95.

———, *Fact and Fiction: Canadian Painting and Photography, 1860–1900/Le réel et l'imaginaire : peinture et photographie canadiennes, 1860-1900*, Montréal, Musée McCord d'histoire canadienne, 1979.

Thomson, Grace Eiko, *Shashin: Japanese Canadian Photography to 1942*, catalogue d'exposition, Burnaby, Japanese Canadian National Museum, 2005.

Tousignant, Zoë, « *La Revue populaire et Le Samedi* – Objets de diffusion de la modernité photographique au Québec, 1935-1945 », *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, vol. 5, 2013, s.p.

———, « Magazines and the Making of Photographic Modernism in Canada, 1925–1945 », thèse de doctorat, Montréal, Université Concordia, 2013.




GAUCHE : Studio Hayashi, *Kiyoshi Shirimoto and his dog* (*Kiyoshi Shirimoto et son chien*), date inconnue, impression numérique et numérisation à partir d'un négatif sur plaque de verre, Cumberland Museum and Archives. DROITE : Studio Hayashi, *Japanese woman holding deer head* (*Femme japonaise tenant une tête de cerf*), avant 1929, impression numérique et numérisation à partir d'un négatif sur plaque de verre, Cumberland Museum and Archives.

———, « The Weight of Photographic History: The Yves Beauregard Collection », *Ciel variable*, vol. 80 (2008), p. 47-50.

Vernon, Karina, dir., *The Black Prairie Archives: An Anthology*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2019.

Wark, Jayne, *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2006.

Sy, Waaseyaa'sin Christine, « On Being with (a Photograph of) Sugar Bush Womxn: Towards Anishinaabe Feminist Archival Research Methods », *Adjusting the Lens: Indigenous Activism, Colonial Legacies, and Photographic Heritage*, Sigrid Lien et Hilde Wallem Nielssen, dir., Vancouver, UBC Press, 2021, p. 186-204.

Wells, Liz, dir., *Photography: A Critical Introduction*, cinquième édition, Londres, Routledge, 2015.

Williams, Carol J., *Framing the West: Race, Gender, and the Photographic Frontier in the Pacific Northwest*, New York, Oxford University Press, 2003.

Williams, Carol J., *A Bibliography on Historic and Contemporary Photography in British Columbia*, Surrey, Surrey Art Gallery, 1992.

Zaslow, Morris, *Reading the Rocks: The Story of the Geological Survey of Canada, 1842–1972*, Toronto, Macmillan Co. of Canada, en association avec le ministère de l'Énergie, des Mines et des Ressources, et Information Canada, 1975.

ii. Magazines de photographie canadiens

BlackFlash (Saskatoon, 1983-)
Canadian Art (Toronto, 1943-2021)
Ciel variable (Montréal, 1986-)
Exchange: The Photographers Almanac (Saskatoon, 1975-1976)
Image Nation (Toronto, 1970-1982)
Impressions (Toronto, 1970-83)
La Revue Populaire (Québec, 1907-1963)
Le Samedi (Québec, 1888-1963)
OVO (Montréal, 1970-1987)
Parachute (Montréal, 1974-2009)
Photo Communiqué (Toronto, 1979-1988)
The Body Politic (Toronto, 1971-1987)
The Photographer's Gallery (Saskatoon, 1983)
Vanguard (Vancouver, 1972-1989)

Répertoire des photographes

April, Raymonde (née en 1953, Moncton, Nouveau-Brunswick)



Raymonde April grandit dans l'est du Québec et étudie l'art à l'Université Laval. À la fin des années 1970 et dans les années 1980, elle acquiert une renommée pour ses autoportraits influencés par les écrits de Proust et l'art performance féministe. Dans son travail, elle réinvestit des images trouvées représentant sa famille ou des paysages, et crée un récit par l'entremise de séries photographiques. Après une résidence à Paris en 1988, April oriente davantage son travail vers le paysage et s'intéresse à l'intégration du texte à la photographie. April a enseigné la photographie à l'Université Concordia.

Image : Raymonde April, *Portrait de l'artiste I*, 1980, épreuve à la gélatine argentique, 40,5 x 50,5 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Lectures complémentaires :

April, Raymonde, « A Fly in Paradise », *Thirteen Essays on Photography* [aussi en français : « Une mouche au paradis », *Treize essais sur la photographie*], Geoffrey James, dir., Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990, p. 195-208.

Baillargeon, Richard, « Reflecting Upon This Landscape: The Imagery of Raymonde April », *Frame of Mind: Viewpoints on Photography in Contemporary Canadian Art*, Daina Augaitis, dir., catalogue d'exposition, Banff, Walter Phillips Gallery, 1993, p. 92-102.

Enright, Robert, « Secret-Sharer: An Interview with Raymonde April », *Border Crossings*, vol. 27, nº 4 (décembre 2008), p. 58-71.

Sloan, Johanne, « Relations, 1988: Photographic, Postmodern, Feminist », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 36, nº 1 (2015), p. 181-201.

Arden, Roy (né en 1957, Vancouver, Colombie-Britannique)

Lié au mouvement photoconceptualiste de Vancouver, Roy Arden explore les questions sociales et politiques liées à l'environnement urbain et à l'histoire de Vancouver. Sa sensibilité poétique se manifeste dans la série Fragments, 1981-1985, qui présente, dans un cadrage resserré, des sujets de la vie quotidienne, notamment des personnalités de la communauté artistique de la ville. Du milieu à la fin des années 1980, Arden réalise une série d'œuvres d'archives dans lesquelles il s'approprie des photographies d'actualité pour commenter des événements de l'histoire du Canada. *Rupture*, 1985, traite de la lutte des classes au cœur des manifestations ouvrières de Vancouver en 1938, alors qu'*Abjection*, 1985, est une réflexion mélancolique sur l'internement des Canadien·nes d'origine japonaise pendant la Seconde Guerre mondiale. Par son œuvre *Komagata Maru*, 1985, Arden rappelle les politiques d'immigration anti-asiatiques du Canada et les omissions dans les documents historiques.



Image : Roy Arden, *Komagata Maru*, détail 2, 1985(?), dix-huit panneaux diptyques avec épreuves à la gélatine argentique, papier photo exposé, encre blanche, 40,7 x 25,4 cm chacun, Morris and Helen Belkin Art Gallery, Université de la Colombie-Britannique.

Lectures complémentaires :

Arden, Roy et Peter Culley, *Roy Arden: Fragments*, catalogue d'exposition, Vancouver, Presentation House Gallery, 2002.

Ferguson, Russell, « From Fragments », *Roy Arden: Against the Day*, catalogue d'exposition, Vancouver, Vancouver Art Gallery et Douglas & McIntyre, 2007, p. 68-93.

Strom, Jordan, « Ruptures in Arrival: Art in the Wake of the *Komagata Maru* », *In the Wake of the Komagata Maru: TransPacific Migration, Race, and Contemporary Art*, Lisa Marshall et Jordan Strom, dir., catalogue d'exposition, Surrey, Surrey Art Gallery, 2015, p. 8-15.

Wood, William, « The Difference of Times », *SightLines: Reading Contemporary Canadian Art*, Jessica Bradley et Lesley Johnstone, dir., Montréal, Artexte Editions, 1994, p. 329-334. [Aussi en français : *Réfractions*, Montréal et Bruxelles, Éditions Artexte et La lettre volée, 1998].

Astman, Barbara (née en 1950, Rochester, New York)

Photographe et artiste multimédia établie à Toronto, Barbara Astman est connue pour son travail expérimental avec les technologies photographiques et pour son approche féministe. Ses murales en Ektacolor composées d'images sur Polaroïd agrandies, telle *Untitled* [Visual Narratives Series] (*Sans titre* [Série de récits visuels]), 1978-1979, présentent des scénarimages de la taille d'un panneau d'affichage avec du texte dactylographié. Les œuvres de sa série Red (Rouge), 1981, évoquent des univers personnels à travers des autoportraits saisissants ponctués d'objets du quotidien. Astman est professeure à l'Université de l'ÉADO à Toronto.



Image : Barbara Astman, *Untitled* [Visual Narrative Series] (*Sans titre* [Série de récits visuels]), 1978-1979, murale Ektacolor, film SX-70, 121,9 x 152,4 cm, Art Gallery of Hamilton.

Lectures complémentaires :

Astman, Barbara, Liz Wylie et la Art Gallery of Hamilton, *Barbara Astman: Personal/Persona: A 20-Year Survey*, catalogue d'exposition, Hamilton, Art Gallery of Hamilton, 1995.

Enright, Robert, « The Revolutionary Two-Step: An Interview with Barbara Astman », *Border Crossings*, vol. 90, n° 1 (mai 2004), p. 44-50.

Azuma, Kan (né en 1946, Tokyo, Japon)

Kan Azuma étudie la photographie au Japon avant de déménager au Canada en 1970. Il a vécu et travaillé à Vancouver et à Toronto. Au Canada, son œuvre la plus importante est Erosion (Érosion), 1973, une série de cinquante photographies de paysage prises au parc national de la Pointe-Pelée, dans le sud-ouest de l'Ontario. Après sa participation à une exposition à l'Université York, où Azuma travaille, l'Office national du film du Canada (ONF) achète Érosion et présente son œuvre dans des expositions au Canada et à l'étranger. On sait peu de choses de la carrière d'Azuma après son retour au Japon en 1980.



Image : Kan Azuma, *Untitled* (*Sans titre*), de la série Érosion, 1973, épreuve à la gélatine argentique, 25,3 x 25,2 cm; (image) 12,5 x 18,2 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada.

Lecture complémentaire :

Langford, Martha, « Kan Azuma and the Canadian Japanese Diaspora: Perception, Identity, and Their Erosion », *Photography and Migration*, Tanya Sheehan, dir., Londres, Routledge, 2018, p. 216-232.

Baltzly, Benjamin (1835, Sugar Creek, comté de Tuscarawas, Ohio - 1883, Cambridge, Massachusetts)

Benjamin Baltzly est un photographe des États-Unis qui s'établit à Montréal peu après la guerre civile américaine. De 1868 à 1877, il travaille pour William Notman. Pendant cette période, il est affecté à la Commission géologique du Canada dans l'Ouest canadien (1871) et, malgré les rigueurs du trajet, il produit une importante collection de photographies. Baltzly rentre aux États-Unis en 1879.



Image : Benjamin Baltzly, *Spuzzum River rapids, BC* (*Rapides de la rivière Spuzzum, C.-B.*), 1871, négatif au collodion humide, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart, Montréal.

Lectures complémentaires :

Baltzly, Benjamin et A. J. Birrell, *Benjamin Baltzly: Photographs and Journal of an Expedition through British Columbia*, 1871, Toronto, Coach House Press, 1978.

Cavaliere, Elizabeth, « Preface to Benjamin F. Baltzly's Journal », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 35, nº 1 (2014), p. 16-25.

–––, « The Journal of Benjamin F. Baltzly », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 35, nº 1 (2014), p. 26-129.

Barbeau, Charles Marius (1883, Sainte-Marie-de-Beauce (plus tard, Sainte-Marie), Québec - 1969, Ottawa, Ontario)



Anthropologue et ethnologue de premier plan, Charles Marius Barbeau travaille pour la Commission géologique du Canada de 1911 à 1949. Il étudie et collectionne des artefacts liés aux cultures autochtones et au folklore canadien-français, produisant une collection de 13 000 photographies – qui se trouve aujourd'hui au Musée canadien de l'histoire – et des centaines de publications. L'œuvre de Barbeau, quoique fondatrice et prolifique, perpétue également les discours coloniaux de son époque. Son ethnodocumentaire, *Nass River Indians* (1927) et ses photographies, publiées plusieurs années après son décès dans Marius Barbeau's *Photographic Collection: The Nass River* (1988), véhiculent le concept colonial du peuple autochtone comme étant une « race en voie de disparition ».

Image : Charles Marius Barbeau, *Sœurs de Ferdinand Roy cuisant le pain dans le four, Pointe-à-la-Frégate, Québec*, 1938, négatif noir et blanc, 8,3 x 14 cm, Musée canadien de l'histoire, Gatineau.

Lectures complémentaires :

Jessup, Lynda, « Tin Cans and Machinery: Saving the Sagas and Other Stuff », *Visual Anthropology*, vol. 12, 1999, p. 49-86.

Lahoud, Pierre, « Barbeau, le photographe-enquêteur », *Rabaska*, vol. 14, 2016, p. 65-78.

Nurse, Andrew, Gordon Ernest Smith et Lynda Jessup, *Around and About Marius Barbeau: Modelling Twentieth-Century Culture*, catalogue d'exposition, Gatineau, Musée canadien de la civilisation, 2007.

Wakeham, Pauline, « Salvaging Sound at Last Sight: Marius Barbeau and the Anthropological "Rescue" of Nass River Indians », *English Studies in Canada*, vol. 30, nº 3 (2004), p. 57-88.

Beal, William (Billy) Sylvester Alpheus (1874, Chelsea, Massachusetts - 1968, The Pas, Manitoba)

Fils de libraire, Billy Beal grandit à Minneapolis. Il suit une formation d'ingénieur et en 1906, pour son travail, il émigre dans l'ouest du Manitoba. Beal est très impliqué en éducation ainsi que dans les initiatives communautaires et il a sans doute appris la photographie par lui-même. De 1915 à 1925 environ, il réalise des portraits et prend des photos des activités dans son milieu. Même s'il ne subsiste qu'une cinquantaine de ses négatifs sur plaque de verre, ceux-ci constituent un rare témoignage sur la vie dans les Prairies émis par un photographe noir. Son appareil photo et certaines de ses œuvres font partie de la collection du Swan Valley Historical Museum au Manitoba.



Image : William (Billy) Sylvester Alpheus Beal, *Self-portrait [Big Woody district, Swan River, Manitoba]* (*Autoportrait [District scolaire de Big Woody, Swan River, Manitoba]*), v.1918, plaque de verre n° 42, avec l'aimable autorisation de Robert Barrow.

Lectures complémentaires :

Barrow, Robert et Leigh Hambly, *Billy: The Life and Photography of William S. A. Beal*, Winnipeg, Vig Corps Press, 1988.

Cassidy, Christian, « "Every Inch a Gentleman": Early Black Settler Billy Beal Was a Ground Breaker in Many Ways », *Winnipeg Free Press*, 18 février 2018.

Fearon, Alyssa, « Why you need to know about Billy Beal, the great unsung Black photographer of early 1900s Manitoba », CBC, 20 août 2020. https://www.cbc.ca/arts/why-you-need-to-know-about-billy-beal-the-great-unsung-black-photographer-of-early-1900s-manitoba-1.5692446.

Vernon, Karina, « William Sylvester Alpheus Beal (1874-1968) », « Big Woody » et « 3 Glass-Plate Negative », *The Black Prairie Archives: An Anthology*, Karina Vernon, dir., Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2019, p. 62-69.

Beam, Carl (1943, M'Chigeeng, Ontario - 2005, Ottawa, Ontario)



Peintre des Premières Nations (Ojibwe) et artiste de techniques mixtes, Carl Beam se sert de la photographie, du collage, des images d'archives et des techniques de transfert d'images pour étudier les expériences, l'histoire et les traditions des Anishinaabe, ainsi que pour critiquer le colonialisme et décortiquer les hypothèses occidentales. En 1986, la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada) achète son œuvre, *The North American Iceberg* (*L'iceberg nord-américain*), 1985. Il s'agit de la première œuvre d'art contemporain réalisée par un artiste autochtone à intégrer la collection du Musée.

Image : Carl Beam, *The North American Iceberg* (*L'iceberg nord-américain*), 1985, acrylique, sérigraphie photomécanique et mine de plomb sur Plexiglas, 213,6 x 374,1 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Succession Carl Beam/CARCC Ottawa 2023.

Lectures complémentaires :

Ernst, Stacy A., « Going Beyond the Archival Grid: Carl Beam and Greg Curnoe's Decolonization of a Colonizing Space », *World Art*, vol. 6, nº 1 (2016), p. 85-102.

Hill, Greg, *Carl Beam. La poétique d'être*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2010.

Benner, Ron (né en 1949, London, Ontario)



Établi à London, en Ontario, Ron Benner entreprend, au milieu des années 1970, de créer des murales photographiques en noir et blanc. Surtout connu pour sa création de jardins, il étudie l'histoire et la politique de l'alimentation à travers ses installations photographiques en techniques mixtes. Dans son travail, Benner traite également de thèmes liés aux héritages coloniaux, à la mondialisation et à la production alimentaire industrielle.

Image : Ron Benner, *American Cloisonné* (*Cloisonné américain*), détail, 1987-1988, installation photographique et jardinière mixte, dimensions variables, Civic Plant Conservatory, Saskatoon.

Lecture complémentaire :

Benner, Ron, *Gardens of a Colonial Present/Jardins d'un présent colonial*, London, Museum London, 2008.

Boyd, John A. (1865 Emyvale, Irlande - 1941, Toronto, Ontario) et John H. Boyd (1898, Toronto, Ontario - 1971, Toronto, Ontario)



John A. Boyd émigre d'Irlande lorsqu'il est enfant et devient un photographe amateur prolifique et compétent, une passion facilitée par sa carrière dans le secteur ferroviaire. Il rédige des articles pour des revues de photographie de partout en Amérique du Nord et se lie d'amitié avec George Eastman, fondateur de Kodak, avec qui il entretient une correspondance. Ses photographies, notamment des paysages, des scènes urbaines et des photos d'entraînement militaire, de transport et de loisirs, sont conservées aux Archives publiques de l'Ontario et à Bibliothèque et Archives Canada.

Le fils de John A. Boyd, John H. Boyd, est le premier photographe de l'équipe du journal torontois *The Globe* (devenu ensuite *The Globe and Mail*), de 1922 à 1964. Chef de file dans le domaine du photojournalisme canadien, Boyd fils participe à la création de la Commercial and Press Photographers Association of Canada (qui devient, à compter de 1962, les Professional Photographers of Canada/Photographes professionnels du Canada). Les négatifs de Boyd fils, datant de l'époque où il travaillait au *Globe and Mail*, illustrent des moments importants de l'histoire de Toronto et sont conservés dans les archives de la ville. Les Boyd se sont intéressés au développement de la technologie photographique : Boyd père a construit son premier appareil photo et Boyd fils est considéré comme le premier photographe de presse canadien à utiliser un flash et à transmettre une photographie par voie électronique.

Image : John Boyd Sr, *Playing Hockey on the St. Clair River in Sarnia* (*En jouant au hockey sur la rivière St. Clair à Sarnia*), v.1890, épreuve photographique en noir et blanc, Archives publiques de l'Ontario, Toronto.

Lectures complémentaires :

Archives de la Ville de Toronto, fonds 1266 du *Globe and Mail*.

Koltun, Lilly, dir., *Private Realms of Light: Amateur Photography in Canada: 1839-1940*, Toronto, Fitzhenry & Whiteside, 1984, p. 306.

Lansdale, Robert, « John H. Boyd and His Camera… », *Graflex Historic Quarterly*, vol. 14, nº 2 (2009). https://ghq.graflex.org/GHQ-14-2.pdf

Plummer, Kevin, « Historicist: The Two John Boyds », *Torontoist*, 17 décembre 2011. https://torontoist.com/2011/12/historicist-the-two-john-boyds/2/

Professional Photographers of Canada/Photographes professionnels du Canada, « À propos des PPOC ». https://www.ppoc.ca/fr/index.php

Brooks, Reva (1913, Toronto, Ontario - 2004, San Miguel de Allende, Mexique)



Née Reva Silverman, Reva Brooks est la fille d'immigrants juifs polonais. En 1935, elle épouse le paysagiste Leonard Brooks (1911-2011). À la fin des années 1940, les Brooks émigrent au Mexique où ils participent à la création d'une colonie artistique internationale dans la ville de San Miguel de Allende. Ils accueillent également un cercle d'amis, parmi lequel on retrouve Marshall McLuhan et le peintre mexicain David Alfaro Siqueiros. À cette époque, Reva Brooks s'intéresse à la photographie et travaille avec un Rolleiflex pour réaliser, en cadrage resserré, des portraits de sujets autochtones mexicains principalement. En 1952, le photographe et éditeur Minor White présente une photographie de Brooks en couverture de l'influent magazine *Aperture*. En 1955, Edward Steichen, conservateur du MoMA, inclut l'une des premières photographies de Brooks, l'image d'un enfant récemment décédé, dans l'exposition *Family of Man/La grande famille des hommes*, la première grande exposition de photographies. Malgré le fait que Brooks ait cessé la photographie au milieu des années 1960, en 1975, le San Francisco Museum of Art la désigne comme l'une des cinquante meilleures femmes photographes et, en 2002, le Musée des beaux-arts de l'Ontario lui consacre une exposition solo peu avant son décès à l'âge de 90 ans.

Image : Reva Brooks, *Anciana Doña Chencha [Old Dona Chencha]* (*Anciana Doña Chencha [Vieille dame Chencha]*), imprimée en 1999, épreuve à la gélatine argentique, (image) 29,9 x 22,9 cm, édition de 25 exemplaires, Stephen Bulger Gallery, Toronto.

Lectures complémentaires :

Brooks, Reva, Marilyn Westlake et Margot Smallwood Boland, *Reva Brooks Photographs*, Toronto, M+M Art Press, 2003.

Mann, Margery et al., *Women of Photography: An Historical Survey*, catalogue d'exposition, San Francisco, San Francisco Museum of Art, 1975.

« Reva Brooks: Photographer Extraordinaire », *Queen's Quarterly*, vol. 105, nº 3 (automne 1998), p. 434-444.

Virtue, John, *Leonard and Reva Brooks: Artists in Exile in San Miguel de Allende*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001.

Burley, Robert (né en 1957, Picton, Ontario)



Robert Burley est un photographe établi à Toronto dont le travail explore le croisement entre la nature et les environnements urbains. Du milieu à la fin des années 1980, il produit des séries remarquables consacrées à des lieux précis. The Don Valley, 1981-1984, est une série qui porte sur une zone de Toronto où convergent parcs, réseaux de transport et industries. Dans sa série ORD O'Hare Airfield (ORD Aéroport international O'Hare de Chicago), 1984-1988, il photographie l'infrastructure de l'aéroport de Chicago et les champs qui l'entourent. Burley est l'un des trois photographes à participer au projet *Frederick Law Olmsted en perspective*, 1989-1996, une commande du Centre canadien d'architecture de Montréal. Cette exposition explore les parcs d'Amérique du Nord conçus par l'architecte paysagiste Frederick Law Olmsted (1822-1903). Burley est professeur à l'Université métropolitaine de Toronto.

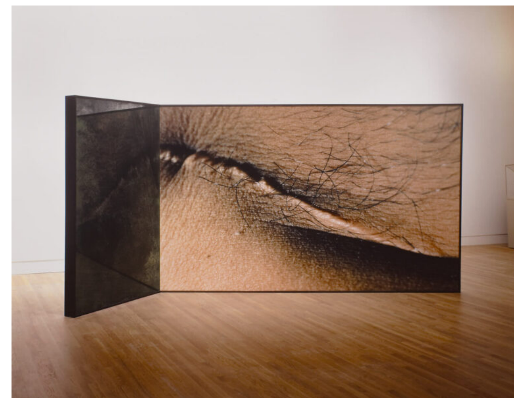
Image : Robert Burley, *Queen Anne's Lace, O'Hare Airfield* (*Dentelle de la Reine Anne, aérodrome O'Hare*), 1985, épreuve à développement chromogène, 51 x 61 cm.

Lectures complémentaires :

Burley, Robert, *O'Hare Airport on the Prairie*, essai de Larry Viskochil, Chicago, Chicago Historical Society, 1988.

Lambert, Phyllis, dir., *Frederick Law Olmsted en perspective : photographies de Robert Burley, Lee Friedlander et Geoffrey James*, catalogue d'exposition, Montréal, Centre canadien d'architecture, 1996.

Cadieux, Geneviève (née en 1955, Montréal, Québec)



Établie à Montréal, Geneviève Cadieux est reconnue pour ses œuvres photographiques à grande échelle consacrées au corps. Les vues rapprochées de blessures, telles que des cicatrices et des ecchymoses, font référence à des expériences de souffrance et de traumatisme ainsi qu'à leurs manifestations sur le corps. Cadieux est professeure à l'Université Concordia et, en 2011, elle a obtenu le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques.

Image : Geneviève Cadieux, *Trou de mémoire, la beauté inattendue*, 1988, épreuve à développement chromogène et miroir sur bois, (assemblée) 208 x 472 x 14 cm; (photographie) 208 x 335 x 14 cm; (miroir) 208 x 137 x 14 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Lectures complémentaires :

Cadieux, Geneviève et. al., *Geneviève Cadieux*, catalogue d'exposition, Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery, 1999.

Cadieux, Geneviève, Annelie Pohlen et Jan Foncé, *Geneviève Cadieux*, catalogue d'exposition, Ostfildern, Cantz Verlag, 1994.

Campeau, Michel (né en 1948, Montréal, Québec)

Michel Campeau est un photographe montréalais et l'un des fondateurs du Groupe d'action photographique (GAP). Le collectif est formé en 1971 par Campeau, Serge Laurin et Roger Charbonneau (né en 1947) pour documenter la société québécoise à travers des représentations intimes de celle-ci. Par ses œuvres, Campeau étudie des questions liées à l'histoire et à la pratique de la photographie, surtout en lien avec l'autobiographie et la famille, en privilégiant la forme du livre. Avec le GAP, Campeau participe au projet de documentaire qui se penche sur la vie sociale rurale au Québec, *Disraeli : une expérience humaine en photographie* (1972). Campeau a publié de nombreux ouvrages photographiques, dont *Les tremblements du cœur* (1988) et *Éclipses et labyrinthes*, 1988-1993 (1993).



Image : Michel Campeau, *Fête religieuse portugaise, Montréal, Québec*, de la série Week-end au Paradis Terrestre!, 1980, épreuve à la gélatine argentique, 40,4 x 50,5 cm. © Michel Campeau/CARCC Ottawa 2023.

Lectures complémentaires :

Campeau, Michel, *Michel Campeau : éclipses et labyrinthes*, Chicoutimi, Séquence, 1993.

Campeau, Michel et Richard Baillargeon, *Les tremblements du cœur*, Québec et Montréal, VU et Éditions Saint-Martin, 1988.

Dessureault, Pierre, « Montréal en images. Quelques projets marquants sur des quartiers montréalais », *Ciel variable*, vol. 105, hiver 2017.

———*Michel Campeau : les images volubiles travaux photographiques, 1971-1996/Michel Campeau : Eloquent Images Photographic Works, 1971-1996*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1996.

Jongué, Serge, « The New Photographic Order », *Thirteen Essays on Photography* [aussi en français : « Le nouvel ordre photographique », *Treize essais sur la photographie*], Geoffrey James, dir., Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990, p. 33-50.

Langford, Martha, « Faith, Hope and Verity: Michel Campeau's Photography and Realism », *Border Crossings* 32, nº 4 (2013), p. 50-59.

Szilasi, Doreen Lindsay, *Disraeli : une expérience humaine en photographie,* Québec, Les Publications de l'imagerie populaire, 1974.

Carr, Rosetta Ernestine (1845, canton de Drummond, Ontario - 1907, Ottawa, Ontario)

Née en Ontario et formée à la photographie aux États-Unis ainsi qu'au studio Notman à Ottawa, Rosetta Ernestine Carr s'installe à Winnipeg en 1883 avec son mari. Elle achète et dirige pendant seize ans l'American Art Gallery, un grand studio commercial, et acquiert une renommée pour ses portraits d'enfants et ses commandes du gouvernement. En 1893, elle obtient le droit exclusif de photographier l'exposition industrielle de Winnipeg, ce qui pousse des concurrents mécontents à boycotter l'événement. Carr vend sa galerie en 1889 et vit ses dernières années à Ottawa, mais plusieurs de ses photographies se trouvent aux Archives du Manitoba à Winnipeg.



Image : Rosetta Ernestine Carr, *Manitoba University Natural Science class, senior BA* (*Classe de sciences naturelles de l'Université du Manitoba, BA niveau avancé*), 1893, avec James Pullar, Frederick Burnham, John Davidson, J. A. McArthur et deux hommes non identifiés, Archives de la faculté de médecine de l'Université du Manitoba, Winnipeg.

Lectures complémentaires :

Berry, Virginia G, « Rosetta Ernestine Watson (Carr) », *Canada's Entrepreneurs: From the Fur Trade to the 1929 Stock Market Crash: Portraits from the Dictionary of Canadian Biography Under the Direction of John English and Réal Bélanger*, J. Andrew Ross et Andrew D. Smith, dir., Toronto, University of Toronto Press, 2011, p. 513-515.

Close, Susan, *Framing Identity: Social Practices of Photography in Canada, 1880-1920*, Winnipeg, Arbeiter Ring Publishing, 2007.

Cassidy, Eugene Haanel (1903, Tokyo, Japon - 1980, Nevada City, Californie)



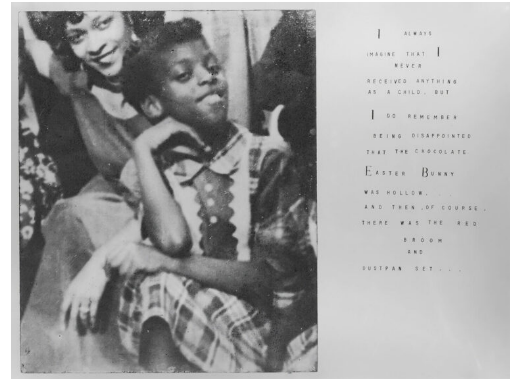
Né au Japon de parents canadiens, Eugene Haanel Cassidy grandit au Canada. Dans les années 1930, il possède un studio à Toronto. Par ses premiers travaux artistiques, il aspire à saisir des images transcendantales du monde naturel. Sa série Plant Form (Forme végétale), 1938, transforme le feuillage en compositions abstraites à travers des images en plan rapproché qui mettent en évidence la forme, le motif et la texture. Son exposition *Plant Patterns in Hawaii and Japan* (Motifs de plantes à Hawaï et au Japon), présentée en 1938 à l'Art Gallery of Toronto (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario), est l'une des premières expositions individuelles d'œuvres photographiques tenues au musée. En 1944, Cassidy déménage à New York pour travailler comme photographe de magazine chez Condé Nast.

Image : Eugene Haanel Cassidy, *Plant Form Leaves with Circular Protrusion* (*Forme végétale, feuilles à protubérance circulaire*), 1938, épreuve au bromure de chlore, 39,9 x 50,9 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Lecture complémentaire :

Sutnik, Maia-Mari et Ruth Bains Hartmann, *E. Haanel Cassidy, photographs 1933-1945*, catalogue d'exposition, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1981.

Clark, June (Clark-Greenberg) (née en 1941, New York, New York)



June Clark grandit à Harlem, à New York, et immigre à Toronto en 1968 avec son mari, qui veut échapper au service militaire pendant la guerre du Vietnam. Au début des années 1970, elle apprend la photographie auprès de la Women's Photography Co-op établie à la Baldwin Street Gallery. Les premières œuvres de Clark sont des portraits et des scènes de ville, notamment une série de photographies prises à Cuba. À peu près au moment de son entrée au programme de maîtrise en beaux-arts de l'Université York en 1988, elle expérimente la photographie du point de vue de la forme et du contenu. Pour *Formative Triptych* (*Triptyque formateur*), 1989, Clark réalise des photogravures de clichés qu'elle retravaille pour en faire des transparents exposés sur des caissons lumineux. La présentation peut évoquer la publicité, mais le texte qui l'accompagne contraste vivement avec les messages positifs de marketing. Deux photographies agrandies de Clark enfant et un portrait de la chanteuse de blues Bessie Smith côtoient des mots qui expriment la réflexion de Clark sur l'expérience du racisme et sur les difficultés liées à la mémoire.

Image : June Clark, *Formative Triptych* (*Triptyque formateur*), détail, 1989, trois transparents duratrans dans des caissons lumineux, 111,5 x 152,2 cm chacun, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Photographie de Bessie Smith © Fonds Carl Van Vechten.

Lectures complémentaires :

Lee, Yaniya, « Review: Unrequited Love », *Canadian Art*, 19 février 2021.
https://canadianart.ca/reviews/unrequited-love/

« Meet Toronto Artist June Clark », *AGOInsider*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1er novembre 2016.
https://ago.ca/agoinsider/meet-toronto-artist-june-clark

« Weekly Wednesday Conversation: Artist Spotlight – June Clark », Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, mercredi 22 juillet 2020, vidéo, 39 min 41 s.
https://www.youtube.com/watch?v=v_hOC8We9xs&t=282s

Cohen, Sorel (née en 1936, Montréal, Québec)

Sorel Cohen est une photographe établie à Montréal dont la pratique artistique s'inspire de l'histoire de l'art, de la performance et de la théorie féministe. S'inscrivant dans un mouvement postmoderne plus large de la photographie des années 1970, Cohen s'approprie des techniques artistiques historiques dans sa série d'études de mouvements telles que *Le rite matinal*, 1977, et *After Bacon/Muybridge* (*D'après Bacon/Muybridge*), 1980. Dans *An Extended and Continuous Metaphor* (*Métaphore filée*), 1983-1986, Cohen remet en question les rôles traditionnellement masculin et féminin des artistes et des sujets en jouant les deux rôles devant la caméra.



Image : Sorel Cohen, *An Extended and Continuous Metaphor No. 6* (*Métaphore filée n° 6*), détail, 1983, trois épreuves à développement chromogène, (panneau central) 179,5 x 205 cm; (panneaux latéraux) 119 x 119 cm chacun, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Sorel Cohen/CARCC Ottawa 2023.

Lectures complémentaires :

Cohen, Sorel, *Sorel Cohen*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1986.

Sloan, Johanne, « Relations, 1988: Photographic, Postmodern, Feminist », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 36, n° 1 (2015), p. 181-201.

Comiter, Alvin (né en 1948, New York, New York)

Alvin Comiter émigre des États-Unis puis enseigne à l'Université NSCAD à Halifax. Ses premières photographies de bâtiments en Nouvelle-Écosse, par leur souci du détail, témoignent de son intérêt pour la photographie conceptuelle et la typologie. La série fait l'objet d'une exposition individuelle à la Galerie d'art de l'Université Mount Saint Vincent, à Halifax, en 1989. Avec le temps, son œuvre a plutôt été commentée en termes d'archives et de conservation de l'architecture, notamment dans *Landmarks: Historic Buildings of Nova Scotia* (1994).

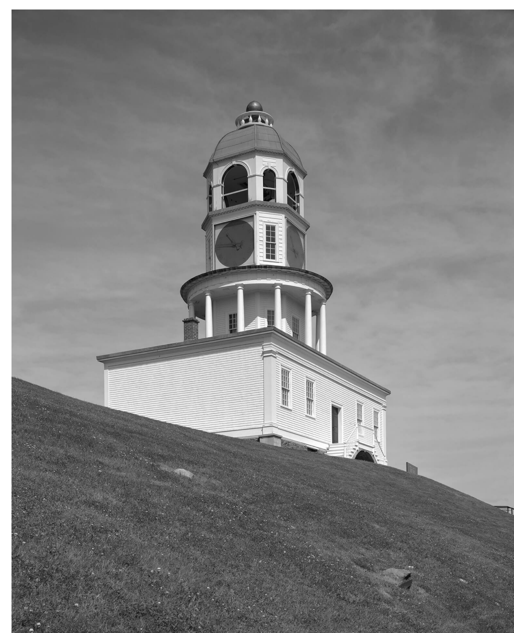


Image : Alvin Comiter, *Old Town Clock, Citadel Hill, Halifax* (*La vieille horloge, Citadel Hill, Halifax*), 1988, épreuve à la gélatine argentique, 27,9 x 35,3 cm; (image) 24,2 x 30,6 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Lectures complémentaires :

Comiter, Alvin, *Alvin Comiter: Photographs*, catalogue d'exposition, Halifax, Dalhousie Art Gallery, 1984.

Pacey, Elizabeth et Alvin Comiter, *Landmarks: Historic Buildings of Nova Scotia*, Halifax, Nimbus, 1994.

Cousineau, Sylvain P. (1949, Arvida, Québec - 2013, Londres, Angleterre)



Sylvain P. Cousineau a vécu et travaillé à Montréal, à Ottawa, en France et en Angleterre. Artiste conceptuel, il réalise des peintures, des photographies et des installations. Dans les années 1970 et 1980, son travail en photographie comprend une série de portraits, de paysages et de photographies de rue en noir et blanc. En 1977, il publie *Mona Nima*, une série de photographies poétiques et intimes inspirées par le livre de photos *Open Passport* (1973) de John Max, paru quelques années auparavant. *Mona Nima* est composée de trente-quatre images en noir et blanc, dont *The Boat* (*Le bateau*), 1972. Cousineau a enseigné à l'Université de Moncton et à l'Université d'Ottawa.

Image : Sylvain P. Cousineau, *The Boat* (*Le bateau*), image de couverture de *Mona Nima* (1977), 1973, imprimée en 1976, épreuve à la gélatine argentique, 20,3 x 25,3 cm; (image) 15,8 x 23,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

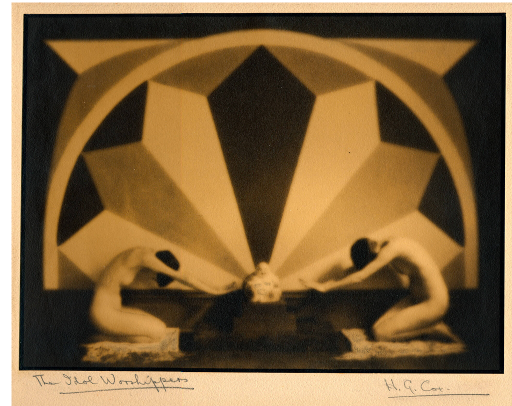
Lectures complémentaires :

Cousineau, Sylvain P., *Mona Nima*, Almonte, Powys Press, 1977.

Cousineau, Sylvain P. et Philip Fry, *Sylvain P. Cousineau: Photographs and Paintings*, catalogue d'exposition, Regina, Dunlop Art Gallery en collaboration avec la Walter Phillips Gallery, 1980.

Hardy-Vallée, Michel, « The Photobook as Variant: Exhibiting, Projecting, and Publishing John Max's Open Passport », *History of Photography*, vol. 43, n° 4 (2019), p. 399-421.

Cox, Horace Gordon (H. G.) (1885, Kidderminster, Angleterre - 1972, Vancouver, Colombie-Britannique)



Ingénieur de formation, Horace Gordon Cox travaille pendant près de trente ans pour le ministère des Travaux publics de la Colombie-Britannique. Peu après ses débuts en photographie en 1924, il devient un membre actif des clubs photo de la Côte Ouest et des salons pictorialistes internationaux, et ses œuvres font l'objet de plusieurs expositions individuelles au Musée des beaux-arts de Vancouver. Ses photographies partagent le goût pictorialiste pour le flou artistique et les nus classiques, mais elles sont aussi rigoureusement conçues autour des idées de Cox sur la symétrie dynamique. Après son décès, la plupart de ses photographies sont restées dans sa famille, et ses contributions ont été largement oubliées, jusqu'à une exposition, en 2003, à la Presentation House Gallery de Vancouver.

Image : H.G. Cox, *The Idol Worshippers [Nellie Near and Cora Pasmore]* (*Les adoratrices de l'idole [Nellie Near et Cora Pasmore]*), 1928, épreuve à la gélatine argentique en tons sépias.

Lectures complémentaires :

Jeffries, Bill, *Athens on the Fraser: The Photographs of H. G. Cox*, catalogue d'exposition, North Vancouver, Presentation House Gallery, 2003. https://thepolygon.ca/wp-content/uploads/2017/10/2003-H.G.-Cox-brochure.pdf

Jefferies, Bill et al., *H.G. Cox: British Columbia Pictorialist*, catalogue d'exposition, North Vancouver, Presentation House Gallery, 2004.

Cumming, Donigan (né en 1947, Danville, Virginie)



Donigan Cumming est un photographe et un artiste multimédia canadien qui vit et travaille à Montréal. Dans ses premières œuvres, il se penche sur les implications sociales et éthiques de l'image d'observation en réinterprétant les clichés de la photographie moderniste. Dans sa série *Reality and Motive in Documentary Photography, Parts 1-3* (*La réalité et le dessein dans la photographie documentaire, parties 1-3*), 1982-1986, des personnes prennent la pose dans des intérieurs domestiques et institutionnels, ainsi que dans des propriétés de banlieue et des chalets. L'approche théâtrale et absurde développée par Cumming suscite un débat critique.

Image : Donigan Cumming, *Untitled [August 12, 1983]* (*Sans titre [12 août 1983]*), de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Parts 1-3* (*La réalité et le dessein dans la photographie documentaire, parties 1-3*), 1982-1986, épreuve à la gélatine argentique, 25,7 x 37,8 cm.

Lectures complémentaires :

Bogardi, George, « Dans l'intimité : les photographies de Donigan Cumming », *Treize essais sur la photographie*, Geoffrey James, et al., Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990, p. 72-86.

Graham, Robert, « Documentary and the Powers of Description/L'autorité de la description dans le documentaire », *Reality and Motive in Documentary Photography/La réalité et le dessein dans la photographie documentaire*, Martha Langford, dir., catalogue d'exposition, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1986, p. 6-13.

Langford, Martha, « Donigan Cumming: Crossing Photography's Chalk Lines/Donigan Cumming : au mépris des frontières artificielles », *Reality and Motive in Documentary Photography/La réalité et le dessein dans la photographie documentaire*, Martha Langford, dir., Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1986, p. 14-36.

Tousignant, Zoë, « Rebut et refus dans l'art de Donigan Cumming », *Corps-à-corps : l'œuvre de Donigan Cumming*, Montréal, Vidéographe, 2020. https://publications.vitheque.com/fr/ap/corps-a-corps-loeuvre-de-donigan-cumming

Curtin, Walter (1911, Vienne, Autriche - 2007, Toronto, Ontario)

Walter Curtin immigre au Canada en 1952 et travaille comme photojournaliste et photographe commercial à Toronto. Il produit des photoreportages pour le Service de la photographie de l'Office national du film du Canada (ONF). Il passe éventuellement d'un appareil 8 x 10 à un appareil 35 mm, plus agile pour saisir la vivacité des performances. Dans les années 1970, il entreprend un projet de documentation de la scène musicale classique de Toronto, intitulé The Musicians (Les musiciens). Des photos de ce projet ont été présentées dans l'exposition éponyme de l'ONF en 1982.



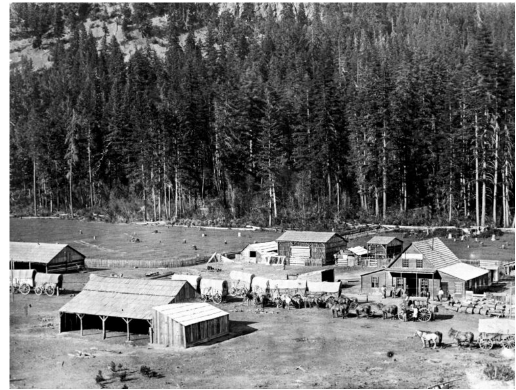
Image : Walter Curtin, *Fujiko Imajishi Rehearsing for a Canadian Broadcasting Commission Recording at St. James, Toronto* (*Fujiko Imajishi répétant avant l'enregistrement d'une émission pour le réseau anglais de Radio-Canada, à Saint-James, Toronto*), 1973, imprimée en 1974, épreuve à la gélatine argentique, 40,5 x 50,7 cm; (image) 24 x 35,1 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Lectures complémentaires :

Curtin, Walter et Kenneth Winters, *Curtin Call: A Photographer's Candid View of 25 Years of Music in Canada*, Toronto, Exile Editions, 1994.

Hanna, Martha, *Walter Curtin: A Retrospective/Walter Curtin : une rétrospective*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1985.

Dally, Frederick (1838, Southwark, Londres, Angleterre - 1914, Wolverhampton, Staffordshire, Angleterre)



Frederick Dally s'installe en Colombie-Britannique en 1862, pendant la Ruée vers l'or. Après avoir travaillé comme vendeur, il amorce une nouvelle carrière de photographe. De 1866 à 1870, il exploite un studio à Victoria et produit des portraits. Il se déplace également dans toute la Colombie-Britannique pour créer des paysages pittoresques, des photographies d'établissements coloniaux et des images de communautés des Premières Nations qui pourraient plaire à une clientèle du dix-neuvième siècle. Plusieurs de ses images et de ses albums commerciaux sont maintenant conservés aux British Columbia Archives à Victoria et au Royal Collection Trust à Londres. En 1870, Dally vend son équipement et ses négatifs et part aux États-Unis pour étudier la dentisterie, avant de rentrer en Angleterre. Hannah et Richard Maynard, parmi d'autres, achètent les photographies de Dally sur des sujets autochtones, qu'ils impriment et vendent aux touristes dans leur studio.

Image : Frederick Dally, *43 miles above Yale; an evening encampment at Boothroyds, Fraser River wagon road* (*43 miles au-dessus de Yale; un campement nocturne à Boothroyds, route des charrettes, fleuve Fraser*), v.1867, (création) négatif sur plaque de verre, Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria.

Lectures complémentaires :

Birrell, Andrew, « Frederick Dally: Photo Chronicler of B.C. a Century Ago », *Canadian Photography*, février 1977, p. 14-19.

Neering, Rosemary, « Accidental Photographer (Frederick Dally) », *Beautiful British Columbia Magazine Photographs*, vol. 38, nº 2 (été 1996), p. 18-23.

Schwartz, Joan, « Frederick Dally », *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* (1re édition), John Hannavy, dir., New York, Routledge, 2008, p. 377.

Williams, Carol J., *Framing the West: Race, Gender, and the Photographic Frontier in the Pacific Northwest*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 67.

de Courcy, Michael (né en 1944, Montréal, Québec)

Michael de Courcy s'engage au sein du collectif d'artistes Intermedia de Vancouver en 1968. Son travail photographique est conceptuel, socialement mobilisé et souvent collaboratif, par exemple l'œuvre *Background/Vancouver* (*Toile de fond/Vancouver*), 1972, une carte photographique de la ville réalisée par un groupe d'artistes. En 1970, pour l'importante exposition *Photography into Sculpture* (Photographie en sculpture) du MoMA, de Courcy envoie quatre cents boîtes sérigraphiées qui doivent être empilées au hasard dans la galerie par les gardiens. De Courcy participe à l'organisation et à la publication de *B.C. Almanac(h) C-B*, une collection de livres d'artistes réalisés par quinze artistes de la Côte Ouest, dont Judith Eglington, Roy Kiyooka, N.E. Thing Co. et Christos Dikeakos.



Image : Michael de Courcy, *Silkscreened Box untitled* (*Boîtes sérigraphiées sans titre*), 1970-2011, cent boîtes en carton ondulé sérigraphiées avec photo, 30,5 x 30,5 x 30,5 cm chacune.

Lectures complémentaires :

« Michael de Courcy interview with Mary Statzer », *The Photographic Object 1970*, Mary Statzer, dir., Californie, University of California Press, 2016, p. 152.

Pakasaar, Helga, dir., *B.C. Almanac(h) C-B*, catalogue d'exposition, North Vancouver, Presentation House Gallery, 2015.

de Visser, John (1930, Veghel, Pays-Bas - 2022, Cobourg, Ontario)



John de Visser immigre au Canada en 1952, où il mène une carrière photographique prolifique axée sur le paysage, l'architecture et la culture matérielle du Canada. En 1957, le magazine *Maclean's* est le premier à publier son travail, une collection de photos modernistes et en couleur de la ville de Toronto. De Visser travaille ensuite comme photographe indépendant à Toronto, tout en publiant plusieurs ouvrages. Il participe en 1967 à la publication de *Canada: A Year of the Land*, de l'Office national du film du Canada (ONF). Au total, ses photographies figurent dans plus de soixante livres, dont l'ouvrage à succès, *This Rock Within the Sea* (1976) de Farley Mowat.

Image : John de Visser, double page (pages 16 et 17) d'un essai photographique sur la ville de Toronto intitulé « A New Look at a Controversial City », dans *Maclean's*, 26 octobre 1957.

Lectures complémentaires :

De Visser, John, « A New Look at a Controversial City », *Maclean's* (26 octobre 1957), p. 14-23.

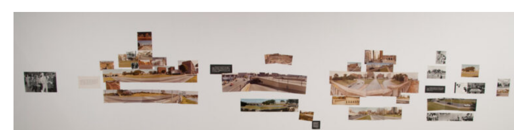
———*Toronto*, Toronto, Oxford University Press, 1975.

———*Newfoundland and Labrador*, Toronto, Oxford University Press, 1979.

———*Montréal, un portrait*, Toronto, Key Porter Books, 1988.

Mowat, Farley, *This Rock Within the Sea*, Toronto, McClelland and Stewart, 1976.

Denniston, Stan (né en 1953, Victoria, Colombie-Britannique)



Établi à Toronto, Stan Denniston est un restaurateur d'art et un artiste conceptuel qui se sert de la photographie pour explorer les récits historiques et culturels, la vérité et la fiction, ainsi que les limites de la représentation. Dans ses premières œuvres, Denniston s'intéresse à la pratique du travail de mémoire (*Reminders* (*Rappels*), 1978-1982) et à la relation entre le traumatisme collectif, le souvenir personnel et les médias (*Dealey Plaza/Recognition and Mnemonic* (*Dealey Plaza/Reconnaissance et mémoire*, 1983). *How to Read* (*Comment lire*), 1984-1986, étudie la mémoire à travers la photographie de voyage

Image : Stan Denniston, *Dealey Plaza/Recognition and Mnemonic* (*Dealey Plaza/Reconnaissance et mémoire*), 1983, photographies couleur et noir et blanc, dimensions variables, Museum London. Installation photographique au centre d'artistes YYZ par Peter MacCallum. © Stan Denniston/CARCC Ottawa 2023.

Lectures complémentaires :

Denniston, Stan, *Stan Denniston*, catalogue d'exposition, Victoria, Art Gallery of Greater Victoria, 1983.

Mays, John Bentley, « Denniston's Double-Takes Illustrate Visual Memory », *Globe and Mail*, 22 avril 1980, p. 12.

Dickson, Jennifer (née en 1936, Piet Retief, Afrique du Sud)



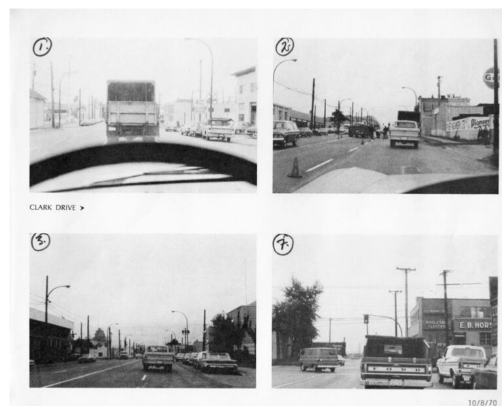
Jennifer Dickson immigre au Canada en 1969 après avoir étudié à la Goldsmiths' College School of Art de Londres et avoir travaillé dans un atelier de gravure à Paris. En 1969, elle est également élue à la Royal Academy of Arts de Londres. Son travail combine des techniques de photographie, de gravure, de photocopie et d'aquarelle, ainsi que des images tirées de paysages historiques et d'art classique. À ses débuts, l'Office national du film du Canada (ONF) soutient deux de ses projets, *The Secret Garden* (*Le jardin secret*), 1976, et *THE EARTHLY PARADISE: Homage to Claude Lorraine* (*LE PARADIS TERRESTRE : Hommage à Claude Lorrain*), 1980, cette dernière œuvre ayant été présentée à Paris.

Image : Jennifer Dickson, *THE EARTHLY PARADISE: Homage to Claude Lorraine* (*LE PARADIS TERRESTRE : Hommage à Claude Lorrain*), 1980, mezzotinte et aquarelle sur papier, 56,5 x 76,5 cm, Agnes Etherington Art Centre, Kingston. © Jennifer Dickson/CARCC Ottawa 2023.

Lecture complémentaire :

Dickson, Jennifer, *The Hospital for Wounded Angels*, Erin, Porcupine's Quill, 1987.

Dikeakos, Christos (né en 1946, Thessalonique, Grèce)



Christos Dikeakos immigre au Canada en 1956 et participe à la scène artistique conceptuelle de Vancouver dans les années 1960 et 1970. Comme d'autres membres de ce cercle, il braque son appareil photo sur la ville pour explorer les notions de lieu, d'histoire, de développement urbain et d'environnement. Son livre de photos, *Instant Photo Information*, 1969, est présenté dans l'exposition *B.C. Almanac(h) C-B*, produite par l'Office national du film du Canada (ONF). Il expérimente différentes techniques, comme le collage, et différents formats, comme le panorama (*False Creek Panorama* (*Panorama de False Creek*), 1983-1985).

Image : Christos Dikeakos, *Instant Photo Information, BC Almanac* (*Information photo instantanée, Almanac(h) C-B*), v.1970, épreuve noir et blanc, Archives de la Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver.

Lectures complémentaires :

Dikeakos, Christos, Scott Watson et Robin Blaser, *Christos Dikeakos*, catalogue d'exposition, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1986.

Wallace, Ian, « Photoconceptual Art in Vancouver », *Thirteen Essays on Photography* [aussi en français : « L'art photoconceptuel à Vancouver », *Treize essais sur la photographie*], Geoffrey James, dir., Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1988, p. 94-112.

Wallace, Keith, Christos Dikeakos, Patricia A. Berringer et Linda Milrod, *Christos Dikeakos: Sites and Place Names*, catalogue d'exposition, Vancouver, Contemporary Art Gallery, 1992.

Dille, Lutz (1922, Leipzig, Allemagne - 2008, France)



Lutz Dille est photographe de rue, photojournaliste, photographe documentaire et cinéaste. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il travaille comme photographe de reconnaissance pour l'Allemagne. Établi au Canada de 1951 à 1980, il vit à Hamilton, Toronto et Montréal. Il voyage souvent, réalisant des photographies de rue empreintes de vitalité et travaillant sur des commandes pour la CBC et d'autres médias. En 1967, l'Office national du film du Canada (ONF) présente son travail dans une exposition intitulée *The Many Worlds of Lutz Dille/Lutz Dille et son univers*.

Image : Lutz Dille, *Jewish Market, Toronto* (*Marché juif, Toronto*), 1954, épreuve à la gélatine argentique, 18,4 x 24,1 cm.

Lectures complémentaires :

Dille, Lutz et Lorraine Monk, *The Many Worlds of Lutz Dille/Lutz Dille et son univers*, Ottawa, Office national du film du Canada, 1967.

Eberle, Martin et Lutz Dille, *On the Street: Photographs of the 1950s and 1960s by Lutz Dille*, Allemagne, Stadtisches Museum, 2004.

Kunard, Andrea, *Photography in Canada: 1960-2000* [aussi en français : *La photographie au Canada, 1960-2000*], catalogue d'exposition, Ottawa, Institut canadien de la photographie du Musée des beaux-arts du Canada, 2017, p. 68.

Payne, Carol, *The Official Picture: The National Film Board of Canada's Still Photography Division and the Image of Canada, 1941-1971*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2013, p. 50.

Donovan, Duncan (1857, Alexandria, Ontario - 1933)



Duncan Donovan passe sa carrière de photographe dans des petites villes de l'est de l'Ontario, à une époque où les photographes sont les piliers de la plupart des communautés. Ses premiers pas sont ceux d'un photographe itinérant pratiquant la ferrotypie, qui se déplace en chariot pour prendre des photos sous une tente dans les foires de campagne. Il devient ensuite partenaire d'un studio avant de l'acquérir et de le gérer pendant plus d'un quart de siècle. Donovan se distingue de ses contemporain·es par la qualité de son travail. Les Archives publiques de l'Ontario ont récupéré une sélection de ses plaques très endommagées dans les années 1970 et, même en contraste avec les impressions modernes, elles sont remarquablement lumineuses, richement texturées et composées avec une certaine économie de moyens.

Image : Duncan Donovan, *Untitled* (*Sans titre*), juillet 1907, Glengarry, Nor'Westers and Loyalist Museum, Williamstown.

Lecture complémentaire :

Harper, Jennifer, *City Work at Country Prices: The Portrait Photographs of Duncan Donovan*, Toronto, Oxford University Press, 1977.

Dossetter, Edward (1843, Londres, Angleterre - 1919, Ramsgate, Kent, Angleterre)



Edward Dossetter est un photographe britannique actif en Colombie-Britannique de 1881 à 1890. En 1881, il se joint au Dr I. W. Powell, le surintendant des affaires indiennes, pour une tournée d'inspection des villages des Premières Nations de la Côte Ouest, et réalise des photographies de paysages et des portraits des peuples autochtones et des représentants du gouvernement. Des images de cette tournée sont conservées aux archives provinciales de la Colombie-Britannique à Victoria.

Image : Edward Dossetter, *Kitkatla*, 1881, matériel graphique, Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria.

Lectures complémentaires :

Savard, Dan, « Changing Images: Photographic Collections of First Peoples of the Pacific Northwest Coast Held in the Royal British Columbia Museum, 1860-1920 », *BC Studies*, n° 145 (printemps 2005), p. 55-96.

Williams, Carol J., *Framing the West: Race, Gender, and the Photographic Frontier in the Pacific Northwest*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

Douglas, Stan (né en 1960, Vancouver, Colombie-Britannique)

Artiste de renommée internationale établi à Vancouver, Stan Douglas travaille principalement la photographie, la vidéo et l'installation. Par la création d'histoires spéculatives dans son œuvre, il explore les moments de transformation sociale. Sa carrière commence dans les années 1980, lorsqu'il crée des installations multimédias avec images projetées (*Slideworks* (*Œuvres en diapositives*), 1983; *Deux devises*, 1983; *Onomatopoeia* (*Onomatopée*), 1985-1986) ainsi que de l'art vidéo pour la télévision (*Television Spots* (*Publicités télévisuelles*), 1987-1988). Il a reçu de nombreuses distinctions, dont le Prix de photographie Banque Scotia en 2013, et a été choisi pour représenter le Canada à la 59e Biennale de Venise (2022).

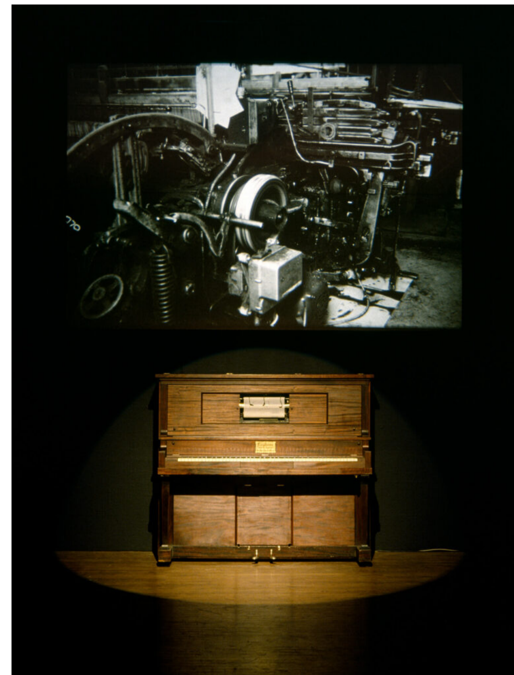


Image : Stan Douglas, *Onomatopoeia* (*Onomatopée*), 1985-1986, diapositives 5mm transférées sur vidéo 4k, piano mécanique 88 notes, rouleau de piano mécanique, dispositif de déclenchement optique, écran, 6:07 min par rotation, noir et blanc, son, un rouleau de musique, dimensions totales variables.

Lectures complémentaires :

Christ, Hans D. et Iris Dressler, dir., *Stan Douglas: Past Imperfect–Works 1986-2007*, catalogue d'exposition, Stuttgart, Hatje Cantz Verlag, 2008.

Nichols, Miriam, *Stan Douglas: Television Spots*, catalogue d'exposition, Vancouver, Contemporary Art Gallery, 1988.

Eglington, Judith (née en 1945, Montréal, Québec)



Judith Eglington est une photographe et cinéaste qui a étudié l'art à Montréal et le cinéma à Vancouver. Ses photographies, souvent d'inspiration surréaliste comme dans la série Earth Visions (Visions terrestres), 1973, présentent des personnages dont la tête se transforme en fonction de leur environnement. Eglington a contribué à *B.C. Almanac(h) C.-B.*, un projet d'exposition chapeauté par l'Office national du film du Canada (ONF) et coordonné par Michael de Courcy, visant à immortaliser la vie sur la Côte Ouest dans les années 1970. Elle est également connue pour son travail avec des images Polaroïd SX-70 au début des années 1970 et pour *Athletes of the XXI Olympiad* (*Athlètes de la XXI*^{e} *Olympiade*), 1976, qui a fait partie de l'exposition *Photo 77* de l'ONF (1977).

Image : Judith Eglington, *Untitled* (*Sans titre*), s.d., film Polaroid SX-70, 7,8 x 7,9 cm.

Lectures complémentaires :

Helga Pakasaar, dir., *B.C. Almanac(h) C-B*, catalogue d'exposition, North Vancouver, Presentation House Gallery, 2015.

Cousineau-Levine, Penny, *Faking Death: Canadian Art Photography and the Canadian Imagination*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2003, p. 208, 235.

Eglinton, Judith, *Earth Visions/Visions terrestres*, Victoria, Martlet Press, 1973.

Langford, Martha, « Calm, Cool, and Collected: Canadian Multiculturalism (Domestic Globalism) Through a Cold War Lens », *Visual Studies*, vol. 30, n° 2 (2015), p. 178.

Ellisson, George William (1827-v.1879)



George William Ellisson (également orthographié Ellison) est d'abord actif à Saint John, au Nouveau-Brunswick, puis à Québec, de la fin des années 1840 aux années 1860. Il fait ses débuts comme daguerréotypiste, puis se tourne vers le procédé au collodion humide pour réaliser des ambrotypes, des cartes de visite et d'autres formats d'images. Il prend des photographies de membres des Sœurs grises de Montréal et de personnalités éminentes, dont le chef autochtone Paul Tahourenché et le premier ministre du Canada, Sir John A. Macdonald, en plus de saisir des vues de la ville de Québec, qui sont vendues sous forme de stéréogrammes.

Image : George William Ellisson, *Grey Nuns* (*Sœurs Grises*), 1861, épreuve à l'albumine argentique, 20,2 x 17,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Lectures complémentaires :

Garrett, Graham, *Biographical Index of Daguerreotypists in Canada, 1839-1871*, Toronto, Archive CD Books Canada, 2017, p. 108-109.

Lessard, Michel, *The Livernois Photographers* [aussi en français : *Les Livernois, photographes*], catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, 1987, p. 56-58, 67.

Esson, James (1853, Preston [Cambridge], Ontario - 1933, Toronto, Ontario)



James Esson apprend la photographie auprès de son père George qui exploite un studio de daguerréotypie à Preston (aujourd'hui Cambridge), en Ontario. En 1883, James ouvre un studio de photographie prospère, l'Atelier, qui accueille des clients importants, sans doute attirés par son approche artistique et son utilisation de la lumière naturelle. Esson voyage partout en Amérique du Nord pour créer des centaines de vues stéréoscopiques. Il est considéré comme l'un des premiers photographes canadiens à produire ce que l'on appelait des « joyaux stéréoscopiques ».

Image : James Esson, *Glimpses of Toronto* (*Regards sur Toronto*), « École normale », fin du dix-neuvième siècle, épreuve à l'albumine argentique, Bibliothèque publique de Toronto.

Lectures complémentaires :

Greenhill, Ralph, *Early Photography in Canada*, Toronto, Oxford University Press, 1965, p. 45, 48.

Schwartz, Joan, « Double Vision: The Stereo Views of James Esson », *Photo Communiqué*, vol. 1, n° 1 (mars-avril 1979).

——— « James Esson », *L'Encyclopédie canadienne*, (dernière modification) 4 mars 2015. https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/esson-james

Erb, Isaac (1846, comté de Kings, Nouveau-Brunswick - 1924, Saint John, Nouveau-Brunswick)

Isaac Erb grandit dans la campagne du Nouveau-Brunswick et, en 1877, il ouvre un studio à Saint John, qu'il dirige jusqu'à sa mort. Ses services étant relativement peu coûteux, les milliers de photographies qu'il produit en près de cinquante ans constituent un témoignage unique de la vie dans les Maritimes à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième siècle, commémorant les entreprises, les fêtes, jusqu'à la classe ouvrière, dont il offre des portraits de rue. Trois mille plaques d'Erb sont conservées aux Archives provinciales du Nouveau-Brunswick.



Image : Isaac Erb, *Market Square* (*Place du marché*), 1885, épreuve à la gélatine argentique, 16 x 7,8 cm; (sur support) 17,5 x 8,6 cm, Bibliothèque et archives Canada, Ottawa.

Lecture complémentaire :

Kelly, Grant D. et Elizabeth Suzanne McCluskey, *Saint John at Work and Play: Photographs by Isaac Erb, 1904-1924*, Fredericton, N.-B., Goose Lane, 1998.

Fitzpatrick, Blake (né en 1955, Oshawa, Ontario)

Blake Fitzpatrick est photographe, commissaire et chercheur. Ses œuvres du milieu des années 1980, telles que *Research Photographs* (*Photographies de recherche*), 1984, et *Work With Artifacts* (*Travail avec des artefacts*), 1985, étudient la production de la connaissance par l'exploration d'institutions archivistiques, scientifiques et culturelles. Il est membre de l'Atomic Photographers Guild, un collectif créé en 1987 par Robert Del Tredici pour attirer l'attention sur l'impact et l'héritage de l'ère nucléaire et de l'énergie atomique. Fitzpatrick est professeur à l'Université métropolitaine de Toronto.



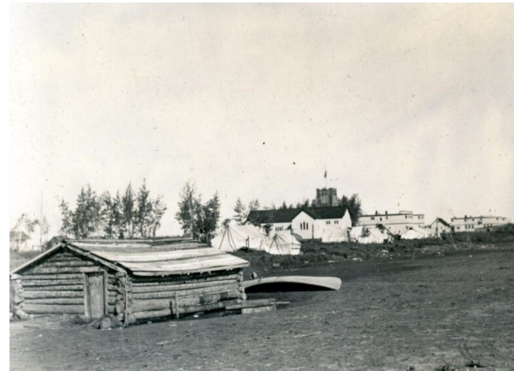
Image : Blake Fitzpatrick, *Biomechanics Lab – Biomechanical Models* (*Laboratoire de biomécanique – modèles biomécaniques*), de la série Research Photographs (Photographies de recherche), 1984, papier Kodak, épreuve couleur, type C, 40,6 x 50,7 cm, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

Lectures complémentaires :

Fitzpatrick, Blake, « Atomic Photographs in a Fallout Shelter », *The Cultural Work of Photography in Canada*, Carol Payne et Andrea Kunard, dir., Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 195-211.

Murray, Joan, *Blake Fitzpatrick: Photographs of Science*, catalogue d'exposition, Oshawa, Robert McLaughlin Gallery, 1988.

Fleming, Archibald Lang (1883, Greenock, Écosse - 1953, Toronto, Ontario)



Archibald Lang Fleming est un missionnaire, photographe et cinéaste qui arrive au Canada en 1906. Il dirige des missions dans l'Arctique et suit une formation pour devenir prêtre à Toronto, avant d'être nommé évêque anglican de l'Arctique en 1927. Fleming réalise de nombreuses photographies de peuples autochtones, de communautés arctiques et de paysages pour ses rapports et ses projections de diapositives sur verre, ainsi que pour des publications comme *Dwellers in Arctic Night* (1928) et *Archibald the Arctic* (1929).

Image : Archibald Lang Fleming, *Community of Aklavik, NWT* (*Communauté d'Aklavik, TNO*), 1930, épreuve à la gélatine argentique, 11,5 x 8,5 cm, Église anglicane du Canada, Fonds Archibald Lang Fleming.

Lecture complémentaire :

Geller, Peter G., *Northern Exposure: Photographing and Filming the Canadian North, 1920-45*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2004, p. 4, 135, 176.

Foote, Lewis Benjamin (1873, Burin, Terre-Neuve-et-Labrador - 1957, Winnipeg, Manitoba)



Né à Terre-Neuve, Lewis Benjamin Foote occupe divers emplois sur la Côte Est avant de s'installer à Winnipeg en 1902. Il y dirige un studio de photographie prospère avec un autre photographe commercial, George James. Pendant plus de quarante ans, Foote immortalise de nombreux aspects de la vie urbaine, des visites royales à la construction du Palais législatif. Parmi ses photographies les plus connues figurent celles de la grève générale de Winnipeg (1919) qui montrent des foules de manifestants et la violence policière. De 1916 à 1945, Foote photographie des scènes de crime à titre de photographe officiel du bureau du coroner de Winnipeg. Ses œuvres sont conservées aux Archives du Manitoba.

Image : L. B. Foote, *1919 Strike June 10th Portage Avenue, at corner of Main Street Crowd outside drug store, during street demonstration Tuesday afternoon* (*Grève du 10 juin 1919, avenue Portage, à l'angle de la rue principale, foule devant la pharmacie lors d'une manifestation de rue mardi après-midi*), 10 juin 1919, épreuve à la gélatine argentique, Winnipeg Free Press Archives.

Lectures complémentaires :

Jones, Esyllt W., *Imagining Winnipeg: History Through the Photographs of L. B. Foote*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 2012.

Smith, Doug et Michael Olito, *The Best Possible Face: L.B. Foote's Winnipeg*, Winnipeg, Turnstone Press, 1985.

Frank, Robert (1924, Zurich, Suisse - 2019, Mabou, Nouvelle-Écosse)

Célèbre photographe d'origine suisse, Robert Frank s'installe à Mabou, au Cap-Breton (Nouvelle-Écosse), en 1969, et, depuis lors, partage son temps entre cette ville et New York, et ce, jusqu'à la fin de sa vie. Frank est surtout connu pour *Les Américains*, son ouvrage de photographies documentaires paru en 1958. Après sa publication, l'artiste s'éloigne de la photographie pure pour se tourner vers le cinéma et la vidéo, tout en poursuivant son travail de photographies manipulées et de collages. La présence de Frank au Canada entraîne des répercussions sur les photographes et les artistes, d'autant plus qu'il enseigne occasionnellement la réalisation de films et donne des conférences au Collège d'art et de design de la Nouvelle-Écosse (aujourd'hui l'Université NSCAD). À Mabou, il réalise l'œuvre *Sick of Goodby's* (*Ras le bol des adieux*), 1978, tirée en 1979, après le décès de sa fille.



Image : Robert Frank, *Sick of Goodby's* (*Ras le bol des adieux*), 1978, imprimée en 1979, épreuve à la gélatine argentique, 35,3 x 27,9 cm; (image) 34,4 x 23,1 cm, National Gallery of Art, Washington.

Lectures complémentaires :

Pollak, Benjamin, « Photography from the Inside Out: Robert Frank's Memorial Images », *Criticism*, vol. 59, nº 1 (2017), p. 27-48.

Cousineau-Levine, Penny, *Faking Death: Canadian Art Photography and the Canadian Imagination*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2003, p. 256-257.

Gagnon, Charles (1934 - 2003, Montréal, Québec)

Artiste multidisciplinaire, Charles Gagnon exploite divers moyens d'expression dans son art : la peinture, le collage, le film et le son, ainsi que la photographie. Nombre de ses clichés représentent des éléments naturels – jardins, arbres, plantes – comme s'ils étaient dissociés, tant des spectateurs que de leur environnement, par exemple, des images Polaroïd SX-70 d'une vue depuis une fenêtre donnant sur un jardin. En 1979, il est l'un des sept photographes choisis pour l'exposition *The Banff Purchase* (L'influence de Banff), qui soutient la photographie canadienne contemporaine et vise à faire du Banff Centre un lieu important pour l'étude de cet art au pays.



Image : Charles Gagnon, *SX 70*, 1976, épreuve couleur instantanée (Polaroïd), 10,8 x 8,8 cm; (image) 7,9 x 7,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Lectures complémentaires :

Asselin, Olivier, « Le flâneur et l'allégorie : fragments sur les photographies de Charles Gagnon », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 20, n° 1-2, (1999), p. 182-203.

The Banff Purchase: An Exhibition of Photography in Canada, catalogue d'exposition, Toronto, John Wiley and Sons Canada, 1979.

Cousineau-Levine, Penny, *Faking Death: Canadian Art Photography and the Canadian Imagination*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2003, p. 76-78.

Godmer, Gilles et al., *Charles Gagnon*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2001.

McManus, Karla, « Producing and Publishing *The Banff Purchase*: Nationalism, Pedagogy, and Professionalism in Contemporary Canadian Art Photography, 1979 », *Journal of Art History*, vol. 36, n° 1 (2015), p. 77.

Gaudard, Pierre (1927, Marvelise, France - 2010, France)



Pierre Gaudard immigre à Montréal en 1952, où il s'établit comme photojournaliste indépendant et photographe documentaire. En plus de travailler pour des magazines populaires comme *Time*, il produit des œuvres pour l'Office national du film du Canada (ONF). En 1963, une exposition de photographies de Gaudard sur le Mexique et le Guatemala est l'une des premières présentées par l'ONF dans sa galerie d'art d'Ottawa. Ses projets socialement engagés, tels que *Les ouvriers*, 1969-1971, et *Les prisons*, 1975-1977, explorent respectivement les expériences des ouvriers d'usine et celles des prisonniers. Après avoir vécu et travaillé au Canada pendant quarante ans, Gaudard rentre en France dans les années 1990.

Image : Pierre Gaudard, *7-Up, Montréal, Québec*, 1970, épreuve à la gélatine argentique, 27,8 x 35,4 cm; (image) 21,5 x 30,4 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Lectures complémentaires :

Dessureault, Pierre, « Pierre Gaudard, photographe documentaire/Pierre Gaudard, Documentary Photographer », *Ciel variable*, n° 88 (printemps 2011), p. 48.

Gaudard, Pierre, *Les ouvriers*, Ottawa, Office national du film du Canada, 1971.

General Idea (en activité de 1969 à 1994, Toronto, Ontario)

Le groupe General Idea est créé à Toronto en 1969 par trois artistes conceptuels portant les pseudonymes de A. A. Bronson (Michael Tims, né en 1946), Felix Partz (Ronald Gabe, 1945-1994) et Jorge Zontal (Slobodan Saia-Levy, 1944-1994). Le trio vit et travaille ensemble pendant vingt-cinq ans, produisant des œuvres multimédias, des installations, des publications d'art (*FILE Megazine*, 1972-1989) et des événements (Miss General Idea Beauty Pageant [Le concours de beauté Miss General Idea]) qui explorent des thèmes tels que la célébrité, le *glamour*, la sexualité et la crise du sida. Les photographies des trois artistes font généralement partie de leurs projets plus vastes. En 1974, General Idea fonde Art Metropole, un centre d'artistes autogéré qui défend les publications artistiques sur tous les supports, y compris les œuvres imprimées et les vidéos.

Image : General Idea, *TK*.

Lectures complémentaires :

Art Metropole, « About Art Metropole », 2020. https://artmetropole.com/about

Smith, Sarah E. K., *General Idea : le parcours et l'œuvre*, Toronto, Institut de l'art canadien, 2016.

Gibson, Tom (1930, Édimbourg, Écosse - 2021, Montréal, Québec)



Après un passage dans la marine, Tom Gibson immigre au Canada où il suit une formation en peinture. Il exerce le métier de peintre à Toronto avant de se tourner vers la photographie de rue à la fin des années 1960. Gibson a de nombreuses relations, tant au Canada qu'aux États-Unis, et il présente son travail dans le cadre de grandes expositions au Musée canadien de la photographie contemporaine en 1993 et au Musée des beaux-arts de l'Ontario en 2004. Ses premières photographies de Pikangikum, une communauté des Premières Nations du nord de l'Ontario et du Mexique, sont des images documentaires assez pures, tandis que ses œuvres ultérieures, prises principalement à Toronto et à Montréal, regorgent d'angles et de contrastes inhabituels. Les photographies de rue suggèrent une prise de conscience des nouvelles orientations du travail de photographes des États-Unis tels que Garry Winogrand et Nathan Lyons. À compter de 1976, Gibson enseigne au sein du programme d'arts plastiques de l'Université Concordia.

Image : Tom Gibson, *Man and Bus* (*Homme et autobus*), 1974, épreuve à la gélatine argentique, 40,5 x 50,8 cm; (image) 19,4 x 29,1 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Lecture complémentaire :

Langford, Martha, *Tom Gibson: False Evidence Appearing Real/Des apparences trompeuses*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1993.

Grant, Ted (1929, Toronto, Ontario - 2020, Victoria, Colombie-Britannique)

Ted Grant commence à travailler comme photojournaliste en 1951. Au cours de sa longue et prolifique carrière indépendante, il immortalise de nombreux moments clés de l'histoire du vingtième siècle et est l'un des premiers photographes d'actualités canadiens à utiliser le film 35 mm. Ses séries de photographies les plus connues sont souvent axées sur la médecine et le sport, notamment un projet de dix ans sur le Dr William Osler et la couverture de plusieurs Jeux olympiques. Alors que sa carrière progresse, ses photographies sont de plus en plus exposées et collectionnées dans un contexte artistique. Ses centaines de milliers d'images sont conservées au Musée des beaux-arts du Canada et à Bibliothèque et Archives Canada.



Image : Ted Grant, *Civil Rights March, Ottawa* (*Marche pour les droits civils, Ottawa*), 1965, imprimée en 1995, épreuve à la gélatine argentique, 50,8 x 40,4 cm; (image) 49,7 x 32,3 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Lectures complémentaires :

Fayle, Thelma, *Ted Grant: Sixty Years of Legendary Photojournalism*, Victoria, Heritage House Publishing, 2014.

Grant, Ted, *Doctor's Work: The Legacy of Sir William Osler*, Richmond Hill, Firefly Books, 2003.

Kunard, Andrea et Carol Payne, « Ted Grant, le conteur », *Magazine du Musée des beaux-arts du Canada*, 6 août 2020. https://www.beaux-arts.ca/magazine/sous-les-projecteurs/ted-grant-le-conteur

Gupta, Sunil (né en 1953, New Delhi, Inde)



Sunil Gupta est un photographe documentaire de renommée internationale qui explore, dans ses œuvres, les questions de la vie queer, de la race et de la migration. Il est à l'école secondaire quand sa famille immigre à Montréal. Pendant qu'il fréquente le collège Dawson et l'Université Concordia, où il obtient un diplôme en comptabilité, Gupta se passionne pour la photographie à titre amateur. En 1976, il part étudier la photographie à New York auprès de Lisette Model et ne revient jamais vivre au Canada. Cependant, il exploite ses instantanés du Montréal tumultueux des années 1970 dans plusieurs projets importants, notamment la série Social Security (Sécurité sociale), 1988, qui explore l'expérience de sa famille en matière d'immigration, et *Friends & Lovers: Coming Out in Montreal in the 1970s* (*Amis et amants : Sortir du placard à Montréal dans les années 1970*), 1970-1975.

Image : Sunil Gupta, image tirée de la série Social Security (Sécurité sociale), 1988. © Sunil Gupta/DACS Londres/CARCC Ottawa 2023.

Lectures complémentaires :

Dunster, Flora, « Do You Have Place? (Interview with Sunil Gupta) », *Third Text*, vol. 35, nº 1 (2021), p. 81-95.

Gupta, Sunil, *Pictures from Here*, Londres, Chris Boot, 2003.

Gutsche, Clara (née en 1949, St. Louis, Missouri)



Clara Gutsche émigre des États-Unis au Canada en 1970. Son travail porte principalement sur la relation entre les individus et leur environnement. Sa série Milton Park (Milton Parc), 1970-1973, documente la destruction d'un quartier de Montréal qui a été rasé pour faire place à un ensemble résidentiel. En 1973, Gutsche participe à la fondation de la Centrale Galerie Powerhouse, un centre d'artistes autogéré féministe à Montréal. Elle enseigne à l'Université Concordia.

Image : Clara Gutsche, *Janet Symmers*, image tirée de la série Milton Park (Milton Parc), 1972, épreuve au gélatino-bromure d'argent, virée au sélénium, 35,5 x 30 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. © Clara Gutsche/CARCC Ottawa 2023.

Lectures complémentaires :

Phillips, Carol Corey, « Speaking Through Silence: Female Voice in the Photography of Nina Raginsky, Clara Gutsche and Lynne Cohen », *Thirteen Essays on Photography* [aussi en français : « Prêter voix au silence : discours de femmes dans l'œuvre de Nina Raginsky, Clara Gutsche et Lynne Cohen », *Treize essais sur la photographie*], Geoffrey James, dir., Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990, p. 113-127.

Viau, René, « Clara Gutsche », *Canadian Woman Studies*, vol. 2, nº 3 (1980), p. 74.

Hamilton, Glendenning, Thomas (T. G.) (1873, Toronto - 1935, Winnipeg, Manitoba) et Lillian May Hamilton (1880, Bellville, Ontario - 1956, Winnipeg, Manitoba)

T. G. Hamilton est un médecin qui, avec sa femme Lillian, est connu pour avoir utilisé la photographie dans la recherche psychique. Après le décès de l'un de leurs enfants en 1919, le couple s'intéresse aux phénomènes paranormaux : il organise des séances dans sa maison et T. G. photographie des aspects de leurs recherches spirites, dont la télékinésie, le téléplasme, les états de transe et divers autres phénomènes psychiques. Lillian compile et annote des albums décrivant les événements figurant sur les photographies. Cet exemple présente la photographie d'une séance de spiritisme au cours de laquelle des cloches ont été sonnées, indiquant la présence d'un esprit. Après la mort de T. G. en 1935, Lillian poursuit les séances de spiritisme et, dans les années 1940, elle écrit, avec sa fille Margaret et son fils James, sur les enquêtes menées par la famille. Les fonds de la famille Hamilton sont conservés aux Archives et collections spéciales de l'Université du Manitoba.



Image : Thomas Glendenning et Lillian Hamilton, *First Bell Cords* (*Cordes de la première cloche*), album de photos annoté n° 2, 4 juin 1928, Archives de l'Université du Manitoba, Winnipeg.

Lecture complémentaire :

Oates, Katie, « Women, Spirit Photography, and Psychical Research: Negotiating Gender Conventions and Loss », thèse de doctorat, London, Université Western, 2022.

Hammond, Melvin Ormand (1875, Clarkson, Ontario - 1934, Toronto, Ontario)

Dès l'âge de vingt ans, à compter de 1895, M. O. Hammond est journaliste au *Globe* (devenu ensuite *The Globe and Mail*) et prend des photographies pour illustrer ses articles. Il devient ensuite rédacteur littéraire du journal et rédacteur en chef de la section magazine du samedi. Membre actif du Toronto Camera Club (1906), et plus tard son président, Hammond explore le potentiel artistique de la photographie en expérimentant le pictorialisme. Il est surtout connu pour ses photographies de personnalités de la scène artistique et littéraire de Toronto, ainsi que pour ses images de l'évolution du paysage urbain.



Image : Melvin Ormand Hammond, *Lawn Maintenance at Toronto Island* (*Entretien de la pelouse sur l'île de Toronto*), v.1910-1930, épreuve à la gélatine argentique sur papier texturé semi-mat, 29,4 x 22,4 cm, Archives provinciales de l'Ontario, Toronto.

Lectures complémentaires :

Archives publiques de l'Ontario et Canadiana, « Hammond, M. O. (Melvin Ormond), 1876-1934: Biographical Sketch » (fonds 1075), *Système de gestion des archives et de l'information*, s.d.

Sutnik, Maia-Mari, et al. *Photographs by Charles Macnamara and M. O. Hammond: Pictorial Expressions in Landscape and Portrait*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1989.

Hannon, Gerald (1944, Nouveau-Brunswick - 2022)

Hannon est un journaliste et photographe devenu porte-parole de la communauté LGBT de Toronto dans les années 1970 et 1980. Ses photographies documentent les personnes et les manifestations engagées pour la libération homosexuelle; elles humanisent une communauté stigmatisée et ciblée par les forces de l'ordre. Son travail a été publié dans le magazine LGBT de Toronto, *The Body Politic* (1971-1987).



Image : Gerald Hannon, *Kiss-in at the corner of Yonge and Bloor, Toronto* (*Kiss-in à l'angle de Yonge et Bloor, Toronto*), 1976, épreuve à la gélatine argentique, The ArQuives, Toronto.

Lectures complémentaires :

Hackett, Sophie, « What It Means to Be Seen: Photography and Queer Visibility », *What It Means to Be Seen: Photography and Queer Visibility/Zanele Muholi: Faces and Phases*, catalogue d'exposition, Toronto, Ryerson Image Centre, 2014, p. 8-25.

Jackson, Ed et Stan Persky, dir., *Flaunting It! A Decade of Gay Journalism from The Body Politic*, Toronto et Vancouver, Pink Triangle Press et New Star Books, 1982.

Harris, Pamela (née en 1940, Erie, Pennsylvanie)



Née aux États-Unis, Pamela Harris s'installe au Canada en 1967. Elle est une photographe documentaire autodidacte intéressée par les communautés, et ses principaux projets portent sur des villages de pêche de Terre-Neuve, un hameau de l'Arctique – Taloyoak, au Nunavut (alors Spence Bay, dans les Territoires du Nord-Ouest) –, des travailleurs agricoles, des nounous, des féministes de base à travers le Canada, ainsi que sa famille élargie. Avec d'autres, elle produit *The Women's Kit*, à l'Institut des études pédagogiques de l'Ontario (OISE), de même que la première exposition de photographies de femmes par des femmes, au Canada. En 1972-1973, alors qu'elle pratique la photographie à Taloyoak, elle crée une chambre noire communautaire et en enseigne les techniques aux artisanes inuites, qui y recourent pour documenter leur travail.

Image : Pamela Harris, *Niloulaq and Willie in the darkroom* (*Niloulaq et Willie dans la chambre noire*), 1973, épreuve à la gélatine argentique, 20,3 x 25,4 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Lectures complémentaires :

Hackett, Sophie, Gaëlle Morel et des étudiant·es du programme d'études supérieures en préservation et gestion des collections de films et de photographies de la School of Image Arts de l'Université métropolitaine de Toronto, « The Darkroom Project: Taloyoak, 1972-1973 », The Image Centre, 2017. https://theimagecentre.ca/exhibition/the-darkroom-project-taloyoak-19721973/

Harris, Pamela, *Faces of Feminism: Portraits of Women Across Canada*, Toronto, Second Story Press, 1992.

——— *Another Way of Being: Photographs of Spence Bay N.W.T.*, Toronto, Impressions, 1976.

Women's Photo Co-op, dir., *Image Nation Eleven. Photographs by Women about Women*, Toronto, Coach House Press, 1971.

Hassan, Jamelie (née en 1948, London, Ontario)



Jamelie Hassan est une artiste contemporaine, une conservatrice et une activiste établie à London, en Ontario. Elle travaille sur un large éventail de supports et la photographie est un aspect important de sa pratique de l'installation depuis le milieu des années 1980. Par son art, Hassan explore les thèmes du colonialisme et des conflits à travers les chevauchements entre l'histoire personnelle et l'histoire politique. Elle a reçu le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques en 2001.

Image : Jamelie Hassan, *Meeting Nasser* (*Rencontre avec Nasser*), 1985, cinq photographies noir et blanc montées sur Masonite, trois bandes vidéo VCR et deux feuilles laminées, dimensions variables, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

Lectures complémentaires :

Gagnon, Monika Kin, « Al Fannanah 'l Rassamah: Jamelie Hassan », *SightLines: Reading Contemporary Canadian Art*, Jessica Bradley et Lesley Johnstone, dir., Montréal, Artexte Editions, 1994, p. 402-412. [Aussi en français : *Réfractions*, Montréal et Bruxelles, Éditions Artexte et La lettre volée, 1998].

Townsend, Melanie et Scott Watson, *Jamelie Hassan: At The Far Edge of Words*, London et Vancouver, Museum London et Morris and Helen Belkin Art Gallery, 2009.

Heath, Dave (1931, Philadelphie, Pennsylvanie - 2016, Toronto, Ontario)



Dave Heath vit et travaille à Philadelphie, Chicago et New York avant de s'installer à Toronto en 1970 pour enseigner au Ryerson Polytechnical Institute (aujourd'hui l'Université métropolitaine de Toronto). Par son œuvre, Heath s'intéresse à l'expérience psychologique et à la condition humaine. Son livre acclamé par la critique, *A Dialogue with Solitude* (1965), est une méditation poétique dans la tradition des photographes de la vie quotidienne comme Robert Frank. En 1963 et 1964, Heath reçoit des bourses Guggenheim qui lui permettent d'explorer de nouvelles possibilités esthétiques dans la photographie de rue. À la fin de sa carrière, il travaille la photographie couleur, d'abord avec des diapositives et des instantanés Polaroïd, puis en numérique.

Image : Dave Heath, *Chicago*, décembre 1965, imprimée en 1966, épreuve à la gélatine argentique, (image) 11,6 x 17,9 cm, (feuille) 12,5 x 20,3 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.

Lecture complémentaire :

Davis, Keith, « Dave Heath: In Search of Self », *Multitude, Solitude: The Photographs of Dave Heath*, New Haven, The Nelson-Atkins Museum of Art and Yale University Press, 2015, p. 12-69.

Hime, Humphrey Lloyd (1833, Moy, Irlande - 1903, Toronto, Ontario)

Humphrey Lloyd Hime est le photographe de l'expédition d'exploration de l'Assiniboine et de la Saskatchewan (1858) dirigée par Henry Youle Hind. À l'aide du procédé au collodion humide, Hime photographie la topographie et les établissements de la région, y compris les habitations des colons et des autochtones ainsi que des portraits de la population. Il publie également un portfolio d'estampes pour compléter son récit de l'expédition. De 1857 à 1861, Hime est un associé junior au sein de la société d'ingénierie et de photographie Armstrong, Beere & Hime, située à Toronto.



Image : Humphrey Lloyd Hime, *Fort and stores of the Honourable Hudson's Bay Company, Fort Garry, at the confluence of the Red River and the Assiniboine* (*Fort et magasins de l'honorable Compagnie de la Baie d'Hudson, Fort Garry au confluent de la rivière Rouge et de l'Assiniboine*), 1858, épreuve à l'albumine; (image) 13 x 17,5 cm, (sur support) 27,2 x 36,7 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Lectures complémentaires :

Huyda, Richard J., *Camera in the Interior, 1858: H. L. Hime, Photographer: The Assiniboine and Saskatchewan Exploring Expedition*, Toronto, Coach House Press, 1975.

Mattison, Dave, « Humphrey Hime », *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* (1re edition), John Hannavy, dir., New York, Routledge, 2008, p. 664.

Holloway, Elizabeth (Elsie) (1882 - 1971, St. John's, Terre-Neuve-et-Labrador)



Elizabeth Holloway apprend d'abord la photographie auprès de son père, Robert, directeur du Methodist College, avant de commencer des études dans le domaine, à Londres, en 1901. Lorsque son père décède, Elsie et son frère publient un ouvrage regroupant ses œuvres, *Through Newfoundland With the Camera* (1905), qui connaît un grand succès, ce qui leur permet d'ouvrir le Holloway Studio de St. John's en 1908. Le studio propose des services de portraits et des tirages à partir des négatifs de Robert, ainsi qu'un nombre croissant de leurs propres photographies réalisées lors de voyages dans la région. Après la mort de son frère pendant la Première Guerre mondiale, Elsie gère le studio seule, employant jusqu'à une douzaine de personnes à la fois, avant de le vendre en 1946. Outre ses portraits d'enfants empreints de vitalité et de naturel, elle photographie des paysages et des événements locaux majeurs, notamment le départ d'Amelia Earhart de Harbour Grace, laissant ainsi une trace visuelle essentielle de l'histoire de Terre-Neuve.

Image : Elizabeth (Elsie) Holloway Studio, *Start of the Slide Race* (*Départ de la course de luges*), v.1910, épreuve photographique en noir et blanc, 20,5 x 15 cm, The Rooms, Archives provinciales de Terre-Neuve-et-Labrador, St. John's.

Lectures complémentaires :

Higgins, Jenny, « With the Camera: The Life of Elsie Holloway », *Newfoundland and Labrador Heritage*, vidéo, 15 min, 2017.
https://www.heritage.nf.ca/videos/elsie-holloway.php

Jones, Laura, *Rediscovery: Canadian Women Photographers 1841-1941*, catalogue d'exposition, London, London Regional Art Gallery, 1983.

McGrath, Antonia, *Newfoundland Photography, 1849-1949*, catalogue d'exposition, St. John's, Breakwater Books, 1980.

Horetzky, Charles George (1838, Édimbourg, Écosse - 1900, Toronto, Ontario)



Né en Écosse, Charles George Horetzky est d'origine ukrainienne. On pense qu'il a appris la photographie en travaillant pour la Compagnie de la Baie d'Hudson à Fort William, sur la rivière des Outaouais, et à Moose Factory, à la baie James, entre 1858 et 1869. Il est engagé par le Chemin de fer Canadien Pacifique pour étudier l'éventuel parcours du chemin de fer et il est surtout connu pour ses photographies réalisées entre 1871 et 1874 montrant la topographie et les établissements de l'ouest du Canada. Il est le premier photographe de levés à recourir au procédé de la plaque sèche, qui lui permet de travailler à des températures inférieures à zéro. Les photographies d'Horetzky ont été publiées dans *Ocean to Ocean de George Grant* (1877) et, accompagnent ses propres écrits : *Canada on the Pacific* (1874) et *Some Startling Facts Relating to the Canadian Pacific Railway and the North-West Lands* (1880).

Image : Charles Horetzky, *Canadian Pacific Railway Survey. Northwest corner of Lake Tochquonyata showing the only rough portion subject to snow slides, British Columbia* (*Levé du chemin de fer Canadien Pacifique. Coin nord-ouest du lac Tochquonyata montrant la seule partie accidentée sujette à des glissements de neige, Colombie-Britannique*), 1874, épreuve sur papier salé montée sur une page d'album, 15,2 x 20,9 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Lectures complémentaires :

Rodger, Andrew, « Charles George Horetzky », *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* (1re édition), John Hannavy, dir., New York, Routledge, 2008, p. 714.

Silversides, Brock, *Looking West: Photographing the Canadian Prairies, 1858-1957*, Calgary, Fifth House, 1999, p. 5-6.

Hunt, George (1854 - 1933, Fort Rupert, Colombie-Britannique)



Fils d'un commerçant de fourrures anglais et d'une femme tlingit, George Hunt (aussi nommé Xawe, 'Maxwalagalis, K'ixitasu et Nołq'ołala) est l'un des premiers photographes autochtones connus. Il est réputé pour son travail de guide, interprète et collectionneur auprès de l'anthropologue Franz Boas et pour avoir photographié les cérémonies de potlatch des Kwakiutl dans les années 1890. Boas a publié de nombreuses images de Hunt sans en attribuer la source à ce dernier, mais les archivistes et les historiens ont retrouvé non seulement des photographies de Hunt, mais aussi ses légendes et ses notes. Ses images permettent de documenter à la fois la culture matérielle et bâtie des communautés autochtones ainsi que l'activité humaine qui s'y déroulait.

Image : Oregon Columbus Hastings, *Kwakwaka'wakw [Kwakiutl] woman spinning yarn and rocking cradle using cord tied to her foot; Boas [left] and George Hunt [right] holding up backdrop, Vancouver Island* (*Une femme Kwakwaka'wakw [Kwakiutl] file tout en balançant un berceau à l'aide d'une corde attachée à son pied; Boas [à gauche] et George Hunt [à droite] tiennent la toile de fond*), 1894-1895, négatif sur verre, 12,7 x 17,78 cm, American Museum of Natural History, Smithsonian, New York.

Lectures complémentaires :

Farrell Racette, Sherry, « Returning Fire, Pointing the Canon: Aboriginal Photography as Resistance », *The Cultural Work of Photography in Canada*, Carol Payne et Andrea Kunard, dir., Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 70-92.

Jacknis, Ira, « George Hunt, Kwakiutl Photographer », *Anthropology and Photography, 1860-1920*, Elizabeth Edwards, dir., New Haven, Yale University Press, 1991, p. 143-151.

Strathman, Nicole Dawn, *Through a Native Lens: American Indian Photography*, Norman, University of Oklahoma Press, 2020.

Hunter, George (1921, Regina, Saskatchewan - 2013, Mississauga, Ontario)

George Hunter est un photographe documentaire connu pour ses paysages industriels. Alors qu'il est encore adolescent, il vend sa première photographie et acquiert une expertise dans les images de l'industrie et de l'agriculture. En plus de ses activités professionnelles, il est employé comme photographe de presse pendant la Seconde Guerre mondiale. De 1945 à 1950, il travaille au Service de la photographie de l'Office national du film du Canada (ONF) et effectue plusieurs missions dans le Nord. En 1948, il est nommé photographe officiel du Canada auprès des Nations Unies. En tant qu'indépendant à plein temps, il devient un pionnier de la photographie aérienne, achetant et modifiant un petit avion pour pouvoir photographier en vol.



Image : George Hunter, *Ottawa – Plotting air Photos at Spartan Air Services* (*Ottawa – Tracer des photos aériennes chez Spartan Air Services*), 1957, négatif noir et blanc, Fondation canadienne de la photographie du patrimoine, Mississauga. © Fondation canadienne de la photographie du patrimoine.

Lectures complémentaires :

Hunter, George, « My Story », *Canadian Nature Photographer*, 27 mai 2012. https://www.canadiannaturephotographer.com/George_Hunter.html

« The George Hunter Collection », Fondation canadienne de la photographie de patrimoine, s.d. https://www.thechpf.com/the-george-hunter-collection

Hunter, George et Steve Cameron, *George Hunter's Canada: Iconic Images from Canada's Most Prolific Photographer*, Richmond Hill, Firefly Books, 2017.

Hunter, George et Leslie Roberts, *Canada in Colour*, Toronto, Vancouver, Clarke, Irwin & Company Limited, 1959.

Image Bank (en activité de 1970 à 1978, Vancouver, Colombie-Britannique)

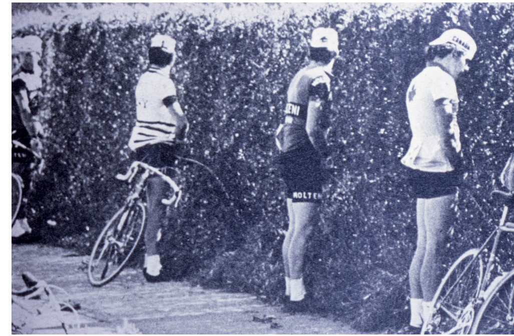


Image Bank résulte d'une collaboration artistique entre Michael Morris (né en 1942, Sussex, Angleterre), Vincent Trasov (né en 1947, Edmonton) et, jusqu'en 1972, Gary Lee-Nova (né en 1943, Toronto). Établis à Vancouver et liés au centre d'artistes Intermedia, ils explorent ce qu'ils décrivent comme de « l'art posté entre artistes ». Image Bank recherche la collaboration dans sa quête pour s'engager dans le torrent d'informations et d'images délivrées par les médias de masse. Son exposition de 1971, *Image Bank Post Card Show* (Exposition de cartes postales d'Image Bank), présente des milliers de cartes postales envoyées en réponse à un appel à images. À l'instar de General Idea, Image Bank se tourne vers l'ironie et l'humour camp, dérivés de la culture et de la parenté queer, dans sa quête de fusion entre l'art et la vie.

Image : Contribution de photo de pisse de Michael Morris à la demande d'envoi d'Image Bank, 1972, Morris and Helen Belkin Art Gallery, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.

Lecture complémentaire :

Watson, Scott, « In the Image Bank », *Image Bank*, Vancouver et Berlin, Morris and Helen Belkin Art Gallery et KW Institute for Contemporary Art, 2019, p. 11.

James, Geoffrey (né en 1942, Saint-Asaph, pays de Galles)



Né au Pays de Galles, Geoffrey James immigre au Canada en 1966. Dans les années 1980, James photographie des jardins, des villas et des paysages européens à l'aide d'un appareil panoramique, produisant des images en noir et blanc, comme la série European Gardens and Villas (Jardins et villas d'Europe), 1984. Ses expositions et publications présentent également des paysages panoramiques français et italiens qui révèlent une nature idyllique. Avec Robert Burley et Lee Friedlander, il contribue au projet *Frederick Law Olmsted en perspective, 1989-1996*, dirigé par Phyllis Lambert et commandé par le Centre canadien d'architecture, qui explore les parcs nord-américains conçus par l'architecte paysagiste Frederick Law Olmsted. En 1989, il reçoit une bourse du Guggenheim et, dans ses travaux ultérieurs, il s'intéresse à l'impact humain sur divers paysages, notamment dans une série sur l'exploitation de l'amiante au Québec.

Image : Geoffrey James, *Saint-Cloud*, 1984, épreuve argentique sur papier, (image) 8,5 x 26,5 cm, (sur support) 13,5 x 31,1 cm, Musée des beaux-arts de Winnipeg.

Lectures complémentaires :

James, Geoffrey, *La Campagna Romana*, catalogue d'exposition, Montréal, Éditions Galerie R. Blouin, 1990.

James, Geoffrey et Monique Mosser, *Morbid Symptoms: Arcadia and the French Revolution*, Princeton, Princeton Architectural Press, 1986.

Lambert, Phyllis, dir., *Frederick Law Olmsted en perspective : photographies de Robert Burley, Lee Friedlander et Geoffrey James*, catalogue d'exposition, Montréal, Centre canadien d'architecture, 1996.

Pauli, Lori et Geoffrey James, *Utopie/dystopie : Geoffrey James*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2008.

Jerome, James (Jim) (1949, Aklavik, Territoires du Nord-Ouest - 1979, Inuvik, Territoires du Nord-Ouest)



James Jerome est le premier photographe professionnel gwich'in des Territoires du Nord-Ouest qui en documente, dans les années 1960 et 1970, les activités traditionnelles, les événements, la vie quotidienne et le travail dans les camps de pêche et dans diverses communautés. Né à Aklavik, il grandit dans un camp gwich'in appelé « Big Rock », près du fleuve Mackenzie, avant d'être emmené au Grollier Hall, un pensionnat autochtone à Inuvik. Dans sa jeunesse, Jerome suit une formation de soudeur, mais il se tourne rapidement vers la photographie. En 1977, il travaille brièvement pour le journal *Native Press* avant de devenir photographe indépendant. Au moment de son décès tragique dans l'incendie de sa maison à l'âge de 30 ans, il travaille sur la série Portraits and History of the Dene Elders in the Mackenzie Valley (Portraits et histoire des anciens dénés de la vallée du Mackenzie). Environ 9 000 négatifs ont été récupérés dans sa maison et ont ensuite été remis aux Archives des TNO, où ils ont reçu un important traitement de conservation. En 2008-2009, les Archives s'associent au Gwich'in Social and Cultural Institute pour organiser une série d'ateliers d'identification, grâce auxquels plus de 3 500 images ont été cataloguées et rendues accessibles en ligne.

Image : James (Jim) Jerome, *Northern Games: A crowd is gathered in front of Sir Alexander Mackenzie School in Inuvik during the 1979 Northern Games. Several women and children sit in the foreground, some are eating* (*Jeux du Nord : Une foule est rassemblée devant l'école Sir Alexander Mackenzie à Inuvik pendant les Jeux du Nord de 1979. Plusieurs femmes et enfants sont assis.es au premier plan, certain.es sont en train de manger*), 1979, matériel graphique, Archives des TNO, Yellowknife.

Lectures complémentaires :

« 1979 James (Jim) Jerome », Gouvernement des Territoires du Nord-Ouest, s.d. https://www.nwttimeline.ca/1975/1979Jerome.htm

Carrie, Jason, « Archives of the North, by the North, for the North: The Meaning, Value, and Challenges of Creating, Keeping and Running Archives in the Canadian Territories », mémoire de maîtrise, Université du Manitoba/Université de Winnipeg, 2020.

« In pictures: 1970s NWT through the eyes of James Jerome », *True North FM*, 7 janvier 2016. https://www.mytruenorthnow.com/10744/in-pictures-1970s-nwt-through-the-eyes-of-james-jerome/

« Native Press Hires Two Natives », *Native Press*, 1er avril 1977, p. 8.

Archives des TNO, fonds James Jerome. https://gnwt.accesstomemory.org/n-1987-017

Seesequasis, Paul, « Traditional Ways », *Canadian Geographic: Indigenous Peoples Atlas of Canada*, 2018. https://indigenouspeoplesatlasofcanada.ca/article/traditional-ways/

Johnston, George (1894-1972)



George Johnston est photographe dans sa communauté tlingit de Teslin, au Yukon, de 1910 à 1950 environ. Autodidacte, il apprend la photographie par lui-même, y compris le développement de ses propres films et la réalisation de tirages. Il achète une voiture et plaide pour la construction de routes afin que lui et d'autres puissent traverser plus librement la région. Comme en témoigne cette image d'enfants mimant des « funérailles », les photographies de Johnston n'éludent pas les dures réalités de la vie, mais en nommant les enfants et en les faisant poser, il se révèle comme un membre profondément ancré dans sa communauté.

En 1978, l'artiste yukonnais Jim Robb achète de nombreuses photographies de Johnston et les vend aux Archives du Yukon. La collection et l'histoire unique de Johnston inspirent la création du George Johnston Museum d'histoire tlinglit au Yukon ainsi qu'un film de l'Office national du film du Canada (ONF), *Picturing a People: George Johnston, Tlingit Photographer* (1997). À partir des années 1980, de plus jeunes photographes et conservateurs écrivent sur son travail et exposent ses œuvres, tout en établissant une histoire plus accessible de la photographie autochtone. Aujourd'hui, le fonds George Johnston des Archives du Yukon comprend plus d'une centaine de photographies, dont des négatifs et des épreuves. Il est aussi possible de trouver ses images dans le fonds Julie Cruikshank et dans la collection *Their Own Yukon Project*.

Image : George Johnston, *Five children playing funeral* (*Cinq enfants jouant aux funérailles*), v.1930-1950, négatif en nitrate en noir et blanc, 9,1 x 14,9 cm, Archives du Yukon, Whitehorse.

Lectures complémentaires :

Farrell Racette, Sherry, « Returning Fire, Pointing the Canon: Aboriginal Photography as Resistance », *The Cultural Work of Photography in Canada*, Carol Payne et Andrea Kunard, dir., Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 74-75.

Geddes, Carol, dir., *Picturing a People: George Johnston, Tlingit Photographer*, vidéo, 50 min, Montréal, Office national du film du Canada, 1997. https://www.nfb.ca/film/picturing_a_people_george_johnston/

Yukon : département du tourisme et de la culture, fonds George Johnston, descriptions d'archives, 2013. http://yukon.minisisinc.com/scripts/mwimain.dll/144/ARC/DESC/SISN%204479?SESSIONSEARCH

Hill, Richard et Sandra Semchuk, *Silver Drum: Five Native Photographers: George Johnston, Dorothy Chocolate, Richard Hill, Murray McKenzie, Jolene Rickard*, Hamilton, Native Indian/Inuit Photographers' Association/NIIPA, 1986.

Strathman, Nicole Dawn, *Through a Native Lens: American Indian Photography*, Norman, University of Oklahoma Press, 2020.

Kiss & Tell (collectif fondé en 1984, Vancouver, Colombie-Britannique)



Kiss & Tell est un collectif d'artistes fondé à Vancouver, en 1984, par trois artistes lesbiennes : Persimmon Blackridge (née en 1951), Lizard Jones (née en 1961) et Susan Stewart (née en 1952). Leur travail aborde les questions de censure et de politique sexuelle lesbienne. Elles sont surtout connues pour l'exposition de 1988 *Drawing the Line: An Interactive Photo Event* (Tracer la ligne : un événement photographique interactif), qui présente une série d'une centaine de photographies, mises en scène par Stewart, et dans lesquelles Blackridge et Jones simulent des positions sexuelles. Les spectatrices étaient invitées à réagir aux photographies en laissant des commentaires sur le moment où elles « traceraient la ligne » et atteindraient leur limite. Présentée dans quinze villes, l'exposition a suscité des débats animés sur la sexualité et le désir lesbiens.

Image : Kiss & Tell, photographie de Susan Stewart tirée de l'exposition *Drawing the Line* (Tracer la ligne), 1988, Collections spéciales de la bibliothèque de l'Université Simon Fraser, Burnaby.

Lectures complémentaires :

Bright, Deborah, « Mirrors and Windowshoppers: Lesbians, Photography, and the Politics of Visibility », *Over Exposed: Essays on Contemporary Photography*, Carol Squiers, dir., New York, New Press, 1999, p. 10-11.

Zita Grover, Jan, « Framing the Questions: Positive Imaging and Scarcity in Lesbian Photographs », *Stolen Glances: Lesbians Take Photographs*, Tessa Boffin et Jean Fraser, dir., Londres, Pandora Press, 1991.

Levitt, Nina (née en 1955)

Nina Levitt étudie la photographie à l'Université Ryerson (aujourd'hui l'Université métropolitaine de Toronto) et devient membre du Toronto Photography Workshop. Ses premières œuvres examinent et critiquent la représentation des femmes et de la sexualité dans la culture de masse. *Dans Conspiracy of Silence* (*Conspiration du silence*), 1987, Levitt rephotographie et manipule des couvertures de romans de gare du milieu du siècle dernier pour mettre en évidence les traces du désir queer. Cette œuvre est créée pour l'une des premières expositions axées sur les personnes queers au Canada, *Sight Specific: Lesbians and Representation* (Spécificité du regard : lesbiennes et représentation), 1988, et est considérée au sein d'études internationales sur l'art queer. Levitt est professeure à l'Université York.

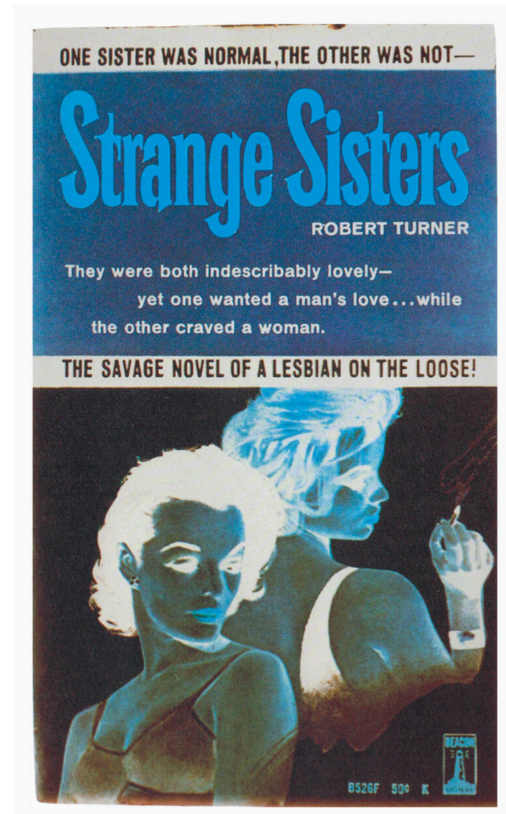


Image : Nina Levitt, *Conspiracy of Silence* (*Conspiration du silence*), détail, 1987, cinq photographies couleur et photogrammes, 76,2 x 101,6 cm, collection de l'artiste.

Lectures complémentaires :

Boffin, Tessa et Jean Fraser, *Stolen Glances: Lesbians Take Photographs*, Londres, Pandora Press, 1991.

Cooper, Emmanuel, *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*, Londres, Routledge, 1995.

Fernie, Lynne, et al., *Sight Specific: Lesbians & Representation*, catalogue d'exposition, Toronto, A Space Art Gallery, 1988.

Liverpool, Diane (née en 1958, Montréal, Québec)

Diane Liverpool étudie le journalisme au Centennial College et, de 1979 à 1981, elle travaille comme reporter et photojournaliste à *Contrast*, un journal de la communauté noire des quartiers Bloor et Bathurst à Toronto. L'une des rares femmes noires dans ce domaine à l'époque, elle couvre le divertissement et saisit en images des acteurs, actrices, musiciens et musiciennes de renommée internationale comme Harry Belafonte, Peter Tosh et Tina Turner.

Lecture complémentaire :

Crooks, Julie et Karen Carter, *Ears, Eyes, Voice: Black Canadian Photojournalists, 1970s-1990s*, catalogue d'exposition, Toronto, BAND Gallery and Cultural Centre, 2019, p. 28-39.

Lockwood, Alvira (1842, Williamsburg, Ontario - 1925, Ottawa, Ontario)

Alvira Lockwood apprend la photographie auprès de son père, Joseph, qui possède un studio à Ottawa, spécialisé dans les portraits en daguerréotype et en ambrotype. Après le décès de Joseph en 1859, Alvira dirige l'entreprise avec sa mère, Melinda, et sa sœur Maria. Au cours d'une carrière de plus de vingt-cinq ans, Lockwood s'impose comme une portraitiste compétente dans un domaine alors dominé par les hommes. Elle ferme son studio en 1884 et se forme au métier de peintre à New York et à Paris. Lorsqu'elle revient à Ottawa en 1890, elle entame une carrière de peintre qui durera trente ans.



Image : Alvira Lockwood, *Portrait of a man* (*Portrait d'un homme*), v.1870, carte de visite, 9,4 x 5,5 cm, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven.

Lecture complémentaire :

Skidmore, Colleen, « Commercial Studio Photographers 1860-1940 », *Rare Merit: Women in Photography in Canada, 1840-1940*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2022, p. 196-199.

Lund, Chris (1923-1983)

Chris Lund est employé comme photographe du Service de la photographie de l'Office national du film du Canada (ONF) des années 1940 aux années 1970. Il voyage partout au pays et constitue un important corpus d'œuvres qui documente la transformation considérable du Canada pendant la période de l'après-guerre. Soucieux de la composition, Lund met souvent en scène ses images.



Image : Chris Lund, *Examining new arrivals in Immigration Examination Hall, Pier 21* (*Contrôle des nouveaux arrivants dans la Salle d'examen des demandes d'immigration, quai 21*), mars 1952, épreuve contemporaine à partir d'un négatif noir et blanc, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Lecture complémentaire :

Payne, Carol, *The Official Picture: The National Film Board of Canada's Still Photography Division and the Image of Canada, 1941-1971*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2013, p. 38-40.

Lunney, Gar (1920, Winnipeg, Manitoba - 2016, Vancouver, Colombie-Britannique)

De 1950 à 1964, Gar Lunney travaille pour le Service de la photographie de l'Office national du film du Canada (ONF) en même temps qu'il participe à la fondation du Club national des journalistes à Ottawa. Il s'efforce de créer des images saisissantes disposées en série pour construire une narration et « s'éloigner d'une image d'actualité directe ».



Image : Gar Lunney, *Governor General's Northern Tour. Three Inuit men [Daniel N. Salluviniq (Sudlovenick), Joseph Idlout, Zebeddie Amarualik] holding Brownie cameras await the arrival of the Governor General Vincent Massey at Resolute Bay, N.W.T* (*Tournée nordique du gouverneur général. Trois hommes inuits [Daniel N. Salluviniq (Sudlovenick), Joseph Idlout, Zebeddie Amarualik] avec un appareil photo Brownie attendent l'arrivée du gouverneur général Vincent Massey à Resolute Bay, T.N.-O.*), mars 1956, épreuve photographique noir et blanc, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. Le titre de cette image a été mis à jour pour inclure Salluviniq, Idllout et Amarualik dans le cadre du projet Un visage, un nom.

Lecture complémentaire :

Payne, Carol, *The Official Picture: The National Film Board of Canada's Still Photography Division and the Image of Canada, 1941-1971*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2013, p. 40.

Lupson, Arnold (1894, Angleterre - 1951)

Arnold Lupson quitte son Angleterre natale pour Calgary en 1919. Photographe et ethnographe amateur, il travaille beaucoup dans la réserve de la nation des Tsuut'ina (Sarsis). Dans son récit illustré de 1923, il affirme être un membre adoptif des Tsuut'ina, mais la relation est probablement plus complexe. Lupson photographie également d'autres nations de la Confédération des Pieds-Noirs – les communautés Siksika, Kainai (Blood) et Piikani (Peigan) – ainsi que les Stoneys, sous forme de portraits et de photographies documentaires de leurs activités quotidiennes. Une collection de photographies d'Arnold Lupson est conservée au Glenbow Museum.



Image : Arnold Lupson, *Decorated Stoney teepees, Banff Indian Days* (*Tipis Stoney décorés, Journées indiennes de Banff*), v.1930, épreuve à la gélatine argentique, Glenbow Museum, Calgary.

Lectures complémentaires :

Opp, James, « The Colonial Legacies of the Digital Archive: The Arnold Lupson Photographic Collection », *Archivaria* 65, nº 1 (2008), p. 3.

Taylor, Colin F. et Hugh A. Dempsey, *With Eagle Tail: Arnold Lupson and 30 Years Among the Sarcee, Blackfoot and Stoney Indians on the North American Plains*, Londres, Vega Books, 1999.

MacEachern, Ian (né en 1942, Glace Bay, Nouvelle-Écosse)



Ian MacEachern travaille comme photographe indépendant à partir des années 1960, se concentrant souvent sur l'architecture et la rénovation urbaine, à Saint John, au Nouveau-Brunswick, et à Toronto et London, en Ontario. En 1966, une organisation locale d'aménagement urbain lui demande d'étudier les maisons délabrées de la partie nord de Saint John. Les images ne sont pas utilisées comme documents par la commission, mais elles sont publiées dans *artscanada* l'année suivante. À London, il immortalise des membres de la scène artistique régionale, notamment Murray Favro et Greg Curnoe.

Image : Ian MacEachern, *Hugh McIntyre, Art Pratten, John Clement, Murray Favro, Archie Leitch, Bill Exley, Greg Curnoe, John Boyle, Nihilist Spasm Band, York Hotel, London, ON* (*Hugh McIntyre, Art Pratten, John Clement, Murray Favro, Archie Leitch, Bill Exley, Greg Curnoe, John Boyle, du groupe Nihilist Spasm, Hôtel York, London, ON*), 1968/2000, épreuve à la gélatine argentique, 27,9 x 35,6 cm, Museum London.

Lectures complémentaires :

« Grass Roots Art in Canada », *artscanada*, vol. 26, décembre 1969, p. 4-21.

Leroux, John et Ian MacEachern, *The Lost City: Ian MacEachern's Photographs of Saint John*, Fredericton, Goose Lane Editions, 2018.

Macnamara, Charles (1881, Québec, Québec - 1944, Arnprior, Ontario)



Charles Macnamara a vécu et travaillé à Arnprior, en Ontario. Il participe au mouvement pictorialiste et expérimente des procédés photographiques alternatifs ainsi que la photographie spirite, genre victorien populaire. Macnamara photographie la vie naturelle de la région dans les moindres détails, ce qui reflète ses intérêts personnels en tant qu'entomologiste et naturaliste amateur. Pendant des décennies, le photographe travaille en outre dans l'industrie du bois, ses images constituent donc un important témoignage des débuts de cette industrie au Canada.

Image : Charles Macnamara, *Richard Macnamara and "ghost"* (*Richard Macnamara et un « fantôme »*), 1894, Arnprior & McNab/Braeside Archives.

Lecture complémentaire :

Sutnik, Maia-Mari, et al., *Photographs by Charles Macnamara and M.O. Hammond: Pictorial Expressions in Landscape and Portrait*, catalogue d'exposition, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1989.

Man, Felix H. (1893, Fribourg-en-Brisgau, Allemagne - 1985, Londres, Angleterre)

Felix H. Man, né Hans Felix Sigismund Baumann, est un photographe allemand qui a contribué au développement du photojournalisme moderne grâce à ses histoires illustrées. Dans les années 1930, Man immigre en Grande-Bretagne où il contribue au *Picture Post*. En 1933, il passe environ six mois au Canada dans le cadre d'une mission pour le grand magazine allemand *Berliner Illustrirte Zeitung* (*BIZ*). Man voyage à travers le pays et prend des centaines de photographies, dont beaucoup révèlent une vision romancée ou idéalisée. Une sélection de son travail est conservée dans la collection de Bibliothèque et Archives Canada.



Image : Felix H. Man, *C.P.R. [Canadian Pacific Railway]–Open observation car, the porter is selling goggles against the dust of the engine* (*CP [Chemin de fer Canadien Pacifique] – Voiture d'observation ouverte, le porteur vend des lunettes de protection contre la poussière du moteur*), 1933, épreuve à la gélatine argentique, 22,4 x 29,6 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Lectures complémentaires :

Man, Felix H., *Man with Camera: Photographs from Seven Decades*, New York, Schocken Books, 1984.

Schwartz, Joan, « Felix Man's 'Canada': Imagined Geographies and Pre-Texts of Looking », *The Cultural Work of Photography in Canada*, Carol Payne et Andrea Kunard, dir., Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 3-22.

Manning, Jimmy (né en 1951, Kimmirut, Nunavut)



Jimmy Manning est un artiste basé à Kinngait (anciennement connu sous le nom de Cape Dorset), au Nunavut, qui a développé une pratique de dessin, d'estampe, de sculpture et de photographie. Il se tourne vers cette dernière en 1968 et privilégie, dans son travail, les sujets relatifs à la vie dans le milieu arctique, notamment des images prises sur le vif de familles, d'ami·es et de paysages. Dans les années 1970, Manning est responsable de l'acquisition des œuvres d'art pour la West Baffin Eskimo Co-operative (aujourd'hui les Ateliers Kinngait) avant de diriger son propre atelier d'estampes. Parmi ses sujets photographiques de prédilection, on compte les artistes au travail. Manning est le petit-fils du photographe Peter Pitseolak.

Image : Jimmy Manning, *Gathering/Spring Fishing* (*Rassemblement/Pêche de printemps*), détail, 1999, photographie couleur, 76 x 114 cm, Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa.

Lectures complémentaires :

Brown, Beth, « Past and Future at the West Baffin Eskimo Co-op », *Up Here: The Voice of Canada's Far North*, avril-mai 2019. https://uphere.ca/articles/past-and-future-west-baffin-eskimo-co-op

« Jimmy Manning », Inuit Art Quarterly, s.d. https://www.inuitartfoundation.org/profiles/artist/Jimmy-Manning/bio-citations

Mansaram, Panchal (1934, Mount Âbû, Rajasthan, Inde - 2020, Hamilton, Ontario)



P.Mansaram (qui préfère écrire son nom sans espace) est diplômé de l'école d'art de Bombay (Mumbai) et a poursuivi ses études aux Pays-Bas avant d'immigrer au Canada en 1966. Aux Pays-Bas, il s'intéresse au collage comme moyen de rassembler des disciplines disparates, telles la peinture, l'estampe et la photographie, ainsi que des images issues des cultures visuelles indienne et occidentale. Au Canada, P.Mansaram établit une relation de collaboration avec le théoricien des médias Marshall McLuhan et produit une série de collages novateurs avant que l'usage de cette technique ne se généralise parmi les artistes au pays. Jusqu'en 1989, P.Mansaram enseigne l'art à Hamilton, tout en continuant à exposer au Canada et en Inde. Ses œuvres font partie de la collection du Musée royal de l'Ontario.

Image : P.Mansaram, *Boxers at the Entrance of a Toronto Subway* (*Boxeurs à l'entrée du métro de Toronto*), 1976, silhouettes de papier sur une épreuve à la gélatine argentique, 28 x 35,5 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto.

Lectures complémentaires :

Battacharyya, Monolina, « P.Mansaram », *Building Cultural Legacies Hamilton*, 2019. https://buildingculturallegacies.ca/artist/p-mansaram/

Dewan, Deepali, « P.Mansaram: A Canadian Artist in and of the World », *Canadian Art*, 16 mars 2021. https://canadianart.ca/essays/p-mansaram/

Kuskis, Alexander, « Mansaram and Marshal McLuhan: Collaboration in Collage Art », *Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies*, 6 décembre 2017. http://dx.doi.org/10.17742/IMAGE.MA.8.3.3

Max, John (1936 - 2011, Montréal, Québec)



Dans les années 1950 et 1960, John Max travaille au sein du Service de la photographie de l'Office national du film du Canada (ONF) à titre de photographe éditorial. À la fin des années 1960, il se tourne vers la création artistique. Son œuvre la plus connue, la série *Open Passport* (*Passeport ouvert*) de 1972, rassemble quelques 178 photographies personnelles de l'artiste qu'il a agencées en un récit poétique explorant l'intimité humaine.

Image : John Max, double page d'*Open Passport* (*Passeport ouvert*), 1973, lithographie offset sur papier, 28,5 x 44 cm, collection de la Succession John Max.

Lectures complémentaires :

Hardy-Vallée, Michel, « The Photobook as Variant: Exhibiting, Projecting, and Publishing John Max's Open Passport », *History of Photography*, vol. 43, n° 4 (2019), p. 399-421.

Max, John, *Open Passport: Photographs*, catalogue d'exposition, Ottawa, Office national du film du Canada, 1972.

McCall, Helen (1899, West Howe Sound, Colombie-Britannique - 1956, Dollarton, Colombie-Britannique)

Photographe professionnelle, Helen McCall travaille dans la région de la côte continentale sud de la Colombie-Britannique dans les années 1920 et 1930. Elle se spécialise dans les vues panoramiques, qu'elle vend sous forme de cartes postales aux résident·es et aux touristes. McCall photographie également des événements et des célébrations, comme des régates et des mariages. Un autre aspect de son entreprise consiste à se rendre dans les écoles de la côte pour produire des photos de classe. Ses œuvres font partie de la collection du Sunshine Coast Museum and Archives à Gibsons, en Colombie-Britannique.



Image : Helen McCall, carte postale colorisée ou teintée du navire *S.S. Capilano* de la Union Steamship Company, à quai, à Keats Island, 1930, carte postale, Sunshine Coast Museum and Archives, Gibsons, Colombie-Britannique.

Lecture complémentaire :

Cobb, Myrna et Sher Morgan, *Eight Women Photographers of British Columbia, 1860-1978*, Victoria, BC Ministry of Labour et Camosun College, 1978, p. 40.

McDougall, Annie (1866, Trois-Rivières, Québec - 1952, Montréal, Québec)

Avant d'être bibliothécaire à l'Institut Fraser de Montréal, poste qu'elle a occupé pendant près de cinquante ans, Annie McDougall a été une photographe amateur passionnée. En 1888, elle achète l'un des nouveaux appareils photo portatifs de William Notman et tourne l'objectif vers son milieu et sa famille élargie, à Drummondville, au Québec. C'est avec humour que McDougall photographie ses neveux et nièces, ses ami·es, des paysages et des intérieurs de maison, en faisant montre d'un talent certain pour les arrangements inhabituels. Les négatifs donnés au Musée McCord par son neveu révèlent sa perspective féminine intime sur la vie de la classe moyenne au Québec, à la fin du dix-neuvième siècle.



Image : Annie McDougall, *William, Jimmie, Ivan and Bruce Millar at St. Francis River, Drummondville, QC* (*William, Jimmie, Ivan et Bruce Millar à la rivière Saint-François, Drummondville, QC*), 1888, sels d'argent sur verre, négatif à la gélatine argentique, 10 x 12 cm, Musée McCord Stewart, Montréal.

Lectures complémentaires :

Fontein, Rosina, « Annie G. McDougall, Québec », *Canadian Woman Studies/Les cahiers de la femme*, vol. 2, n° 3 (1980), p. 11.

Jones, Laura, *Rediscovery: Canadian Women Photographers 1841-1941*, catalogue d'exposition, London, London Regional Art Gallery, 1983.

Samson, Hélène, « Notman reçoit », *Continuité*, n° 122 (automne 2009), p. 45-49.

McEachern, Susan (née en 1951, Wausau, Wisconsin)



Depuis les années 1980, McEachern s'intéresse aux questions de genre, de domesticité et de travail. Elle commente la construction sociale de l'identité et de l'histoire en partant de sa propre expérience et en s'inspirant de la théorie féministe. Dans des séries telles que The Family in the Context of Childrearing (La famille dans le contexte de l'éducation des enfants), 1985, et On Living at Home (Vivre à la maison), 1986-1987, McEachern explore le genre et le chevauchement entre l'espace public et l'espace privé, grâce à des photographies en plan rapproché associées à du texte. De 1977 jusqu'à sa retraite en 2013, elle enseigne à Halifax, au Collège d'art et de design de la Nouvelle-Écosse devenu l'Université NSCAD.

Image : Susan McEachern, *Part Four: The Outside World* (*Quatrième partie : le monde extérieur*), détail, 1986-1987, six épreuves chromogènes, 40,6 x 50,8 cm chacune, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

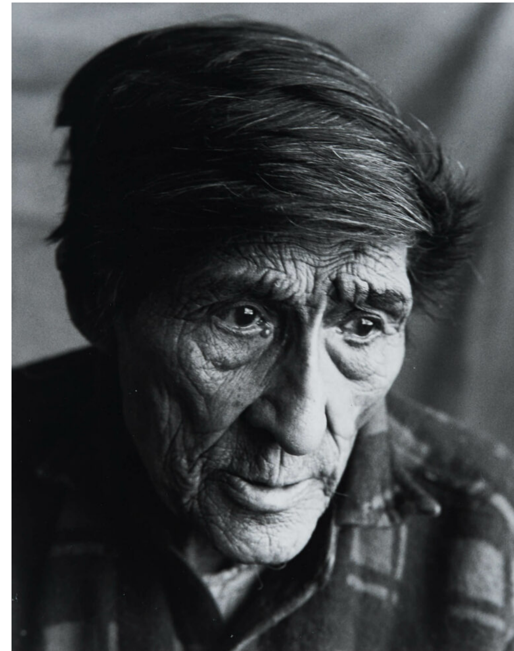
Lectures complémentaires :

Kunard, Andrea, *Susan McEachern: Structures of Meaning*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 2004.

Fisher-Taylor, Gail, « At the Epicentre », *Thirteen Essays on Photography* [aussi en français : « À l'épicentre », *Treize essais sur la photographie*], Geoffrey James, dir., Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990, p. 144-160.

Simon, Cheryl, « Domestic Subversion: Susan McEachern's *On Living at Home* », *Frame of Mind: Viewpoints on Photography in Contemporary Canadian Art*, Daina Augaitis, dir., catalogue d'exposition, Banff, Walter Phillips Gallery, 1993, p. 36-47.

McKenzie, Murray (1927, Cumberland House, Saskatchewan - 2007, Winnipeg, Manitoba)



Né de parents d'origines écossaise métisse et crie, Murray McKenzie grandit dans le nord du Manitoba. À l'âge de 17 ans, on l'envoie dans un sanatorium après qu'il ait contracté la tuberculose. Sa mère lui offre un appareil photo Brownie qu'il utilise pour photographier les autres patients, et après cette expérience, il suit un cours par correspondance. Tout en occupant d'autres emplois, McKenzie continue de photographier les peuples et les modes de vie autochtones, exposant et vendant des images à des journaux comme le *Winnipeg Free Press*, en plus de collaborer à un livre sur le nord du Manitoba. En 1985, il devient le premier président du conseil d'administration de la Native Indian/Inuit Photographers' Association (NIIPA). Ses œuvres sont présentées dans le cadre de la première exposition collective, *Visions*, 1985, et dans le cadre de la deuxième exposition et du projet de livre *Silver Drum* (Tambour d'argent), 1986, qui permet à quatre photographes contemporains de dialoguer avec l'œuvre du regretté George Johnston. Pour *Visions*, McKenzie présente ainsi sa démarche artistique : « La photographie affirme et pose les questions d'un milieu, jouant ainsi un rôle important dans le développement de celui-ci. Je suis persuadé que les photographies prises par les Autochtones peuvent refléter notre vision unique du monde. C'est non seulement possible, c'est notre devoir. »

Image : Murray McKenzie, *Daniel Spence, Lonesome Trapper, age 102* (*Daniel Spence, trappeur solitaire, à l'âge de 102 ans*), 1984, photographie noir et blanc, (image) 36,5 x 28,5 cm, Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada, Gatineau.

Lectures complémentaires :

Chartrand, Rhéanne, « Why Not Hamilton: Shining Light on the Creation of the Native Indian/Inuit Photographers' Association », *Building Cultural Legacies Hamilton*, 2018. https://buildingculturallegacies.ca/artist/native-indian-inuit-photographers-association-niipa/

Hill, Richard et Sandra Semchuk, *Silver Drum: Five Native Photographers: George Johnston, Dorothy Chocolate, Richard Hill, Murray McKenzie, Jolene Rickard*, Hamilton, Native Indian/Inuit Photographers' Association (NIIPA), 1986.

Legault, Paul, et al., « Murray McKenzie Exhibition », *Heritage North Museum*, s.d. https://epe.lac-bac.gc.ca/100/205/301/ic/cdc/nilhinimuk/mainframe.htm.

Lowery, Bob, *The Unbeatable Breed: People and Events in Northern Manitoba*, Winnipeg, Prairie Pub., 1981.

McKenzie, Murray, « Artist's Statement », *Visions: From Contemporary Native Photographers*, 29, Hamilton, The Native Indian/Inuit Photographers' Association, 1986.

Rozyk, Amanda, « Murray McKenzie (1927-2007) », Gabriel Dumont Institute of Native Studies and Applied Research, mai 2009. http://www.metismuseum.ca/resource.php/11395

Minden, Robert (né en 1941, Toronto, Ontario)



Robert Minden est un sociologue, musicien et photographe établi à Vancouver. Il est connu pour ses photographies documentaires des années 1970 et 1980 consacrées à des communautés de la Colombie-Britannique, les doukhobors dépossédées dans la région des Kootenays et les personnes canadiennes japonaises déplacées dans le village de pêcheurs de Steveston. Minden a collaboré avec la poétesse Daphne Marlatt à l'ouvrage désormais célèbre *Steveston Recollected* (1975), qui évoque l'expérience d'une communauté canadienne-japonaise à l'embouchure du fleuve Fraser.

Image : Robert Minden, *Tsuneko and her children, Aaron and Gen* (*Tsuneko et ses enfants, Aaron et Gen*), 1974, épreuve à la gélatine argentique, collection de l'artiste.

Lectures complémentaires :

Marlatt, Daphne, dir., *Stevenson Recollected: A Japanese-Canadian History*, Victoria, Provincial Archives of British Columbia, 1975.

Minden, Robert. *Separate from the World: Meetings with Doukhobor-Canadians in British Columbia / À l'écart du reste du monde : conversations avec des Doukhobors canadiens de la Colombie-Britannique*, Office national du film du Canada, C.-B., 1979.

Moser, Lida (1920, New York, New York - 2014, Washington, D.C.)



Lida Moser est une photographe indépendante qui commence sa carrière à New York, dans les années 1940. Elle fait son apprentissage auprès de la photographe Berenice Abbott et est membre de la Photo League de New York. Durant l'été 1950, le magazine *Vogue* engage Moser pour faire un reportage sur le Canada. Elle rencontre alors Paul Gouin, conseiller culturel du premier ministre québécois Maurice Duplessis, et l'accompagne dans une tournée de la province parrainée par le gouvernement. Au cours de cette visite et lors d'une mission ultérieure pour le magazine *Look*, Moser photographie la population et l'architecture du Québec, en mettant l'accent sur les caractéristiques de la vie rurale. La praticienne a eu une longue carrière de photographe commerciale et a écrit plusieurs ouvrages sur la manière de réussir dans ce domaine.

Image : Lida Moser, *At the intersection of Saint-Flavien and Couillard streets, Québec* (*À l'intersection des rues Saint-Flavien et Couillard, Québec*), 1950, épreuve à la gélatine argentique, 26,8 x 28,6 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Lectures complémentaires :

Bouchard, Anne-Marie, *1950 : le Québec de la photojournaliste américaine Lida Moser*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2015, p. 10-11.

Lee, Elizabeth, « Looking for Lida Moser », *A Lens without Limits: The Photography of Lida Moser*, Elizabeth Lee, Jacqueline Hochheiser, Kate Marra et Monica Skelly, dir., Carlisle, Trout Gallery et Dickinson College, 2018, p. 6.

Moser, Lida, *Career Photography: How to Be a Success as a Professional Photographer*, Prentice Hall, 1983.

–––*Grants in Photography: How to Get Them*, Garden City, N.Y., Amphoto, 1978.

Niro, Shelley (née en 1954, Niagara Falls, New York)



Artiste multidisciplinaire, Shelley Niro est membre du clan de la tortue de la réserve des Six Nations de la bande des Mohawks de la baie de Quinte, près de Brantford, en Ontario. Dans les années 1980, elle explore l'identité et la mémoire culturelle à travers une série de portraits joyeux de sa mère et de ses sœurs. *The Rebel* (*La rebelle*), 1982, tire son titre de la voiture American Motors du même nom et met en scène sa mère, June Chiquita Doxtater, qui s'amuse à s'allonger sur le coffre. Le ton léger de l'œuvre s'impose à la fois tel un contraste volontaire avec les stéréotypes négatifs liés aux peuples autochtones répandus dans la culture dominante et une référence à la structure matriarcale de la culture haudenosaunee. En 2017, Niro remporte le Prix de photographie Banque Scotia.

Image : Shelley Niro, *The Rebel* (*La rebelle*), 1987, photographie teintée à la main, 35 x 41,5 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Lectures complémentaires :

Lennon, Madeline, *Shelley Niro: Seeing Through Memory*, London, Blue Medium Press, 2014, p. 9-18.

Morel, Gaëlle, Wanda Nanibush et Ryan Rice, *Shelley Niro*, Göttingen, Steidl, 2018.

Nishimura, Arthur (né en 1946, Raymond, Alberta)



Les parents d'Arthur Nishimura s'installent dans le sud de l'Alberta dans les années 1910. Son père se sert alors de la photographie pour communiquer avec sa famille au Japon. Nishimura apprend la photographie auprès de son père et enseigne ensuite cette discipline à l'Université de Calgary de 1971 à 2010. Il expérimente des procédés anciens au collodion humide pour produire des photographies en noir et blanc. Une grande partie de ses œuvres met l'accent sur le paysage des prairies et intègre des traces d'infrastructure et d'architecture industrielles.

Image : Arthur Nishimura, *Wheel of Flatland Dharma* (*La roue de Flatland Dharma*), 1978, épreuve à la gélatine argentique virée au sélénium sur papier, 15 x 15 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton.

Lecture complémentaire :

Schaber, Todd, « Artist's Statement », *Arthur Nishimura: Mystical Landscapes*, programme d'exposition itinérante de la Art Gallery of Grande Prairie, 2020. https://www.airdriepubliclibrary.ca/content/download/35198/file/Combined-EXH-ED-GUIDE-Mystical-Landscapes.pdf

Paskievich, John (né en 1947, Linz, Autriche)



D'abord déplacé·es d'Ukraine, les parents de John Paskievich immigrent au Canada lorsqu'il est enfant. Il grandit à Winnipeg et étudie la photographie et le cinéma à l'Université Ryerson (aujourd'hui l'Université métropolitaine de Toronto). Au milieu des années 1970, après cinq années d'études et de voyages à l'étranger, il retourne dans le quartier de son enfance, le North End de Winnipeg, alors peuplé de personnes réfugiées et immigrantes d'Europe de l'Est et d'Autochtones, ce qui lui donne envie de photographier son environnement. Pendant plus de quarante ans, il travaille comme photographe de rue à Winnipeg, produisant des expositions telles que *A Place Not Our Own* (Un lieu qui n'est pas le nôtre), 1978, et plus tard, *The North End* (Le North End), 2007, et *The North End Revisited* (Le North End revisité), 2017, qui sont des rétrospectives de ses premières photographies. Ses autres œuvres photographiques et cinématographiques explorent l'histoire des communautés et l'identité ukrainienne, comme son ouvrage *A Voiceless Song: Photographs of the Slavic Lands/Un chant muet : photographies du monde slave* (1983), qui documente un voyage en Europe de l'Est en 1980, et *Ted Baryluk's Grocery* (Michael Mirus et Paskievich, ONF, 1982), un court métrage documentaire sur une épicerie ukrainienne canadienne bien établie.

Image : John Paskievich, *Untitled* (*Sans titre*), de la série The North End (Le North End), Winnipeg, 1976, épreuve argentique sur papier, sels d'argent, 30,2 x 20,1 cm, Musée des beaux-arts de Winnipeg.

Lectures complémentaires :

French, William, « A Voiceless Song: Photographs of the Slavic Lands », *Globe and Mail*, 22 mars 1983, p. 19.

Osborne, Stephen, « Invisible City: John Paskievich and the North End of Winnipeg », *The North End: Photographs by John Paskievich*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 2007, p. 11-12.

Paskievich, John et Michael Mirus, réalisateurs, *Ted Baryluk's Grocery*, Montréal, Office national du film du Canada (ONF), 1982, vidéo, 10 min. https://www.nfb.ca/film/ted_baryluks_grocery/

Penner Bancroft, Marian (née en 1947, Chilliwack, Colombie-Britannique)



Marian Penner Bancroft est une artiste établie à Vancouver dont le travail porte sur les liens entre la mémoire, l'histoire et le lieu. À la fin des années 1970, elle produit *For Dennis and Susan: Running Arms to a Civil War* (*Pour Dennis et Susan : la guerre civile à bras-le-corps*), 1977, un vaste portrait de sa sœur Susan et de son beau-frère Dennis, à qui on avait diagnostiqué une leucémie. Penner Bancroft développe une approche de la photographie qui met l'accent sur les interrelations et la vie quotidienne. Dans des œuvres telles que *Mnemonicon [The Screen]* (*Mnémonique [L'écran]*), 1988, et *Shift* (*Changement*), 1989, elle introduit des éléments sculpturaux pour étudier le genre, l'identité et la mémoire en tant que concepts liés au lieu. Elle est professeure émérite à l'Université d'art et de design Emily-Carr et en 2012, elle reçoit le prix Audain pour l'ensemble de sa carrière dans les arts visuels.

Image : Marian Penner Bancroft, *Mnemonicon [The Screen]* (*Mnémonique [L'écran]*), détail, 1988, épreuve à la gélatine argentique sur panneau, 203 x 307 x 4,8 cm.

Lectures complémentaires :

Arnold, Grant, *Spiritlands: t/HERE: Marian Penner Bancroft*, catalogue d'exposition, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 2012.

Langford, Martha, *Scissors, Paper, Stone: Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007, p. 277-284.

Poirier, Conrad (1912 - 1968, Montréal, Québec)

Conrad Poirier est un photojournaliste indépendant prolifique, actif des années 1930 aux années 1950. Ses photos montrent la vie des rues animées de Montréal et les revers dramatiques du sport. Son travail a été publié dans plusieurs journaux de Montréal, dont *La Presse* et la *Gazette*. Son fonds est conservé aux Archives nationales à Montréal.



Image : Conrad Poirier, *Children. A Gym in Your Own Backyard* (*Enfants. Un gymnase dans la cour*), 10 juillet 1942, négatif noir et blanc, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal.

Lectures complémentaires :

« Conrad Poirier, photoreporter [la vie de tous les jours de Montréal] », *Action nationale*, vol. 87, nº 4 (avril 1997), p. 156-164.

Godin-Laverdière, Julie-Anne, « Montréal érotique : pin-up et imagerie de nus chez le photographe de presse Conrad Poirier, 1912-1968 », *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, nº 5 (2013), s.p.

Lessard, Michel, *Montréal au XXe siècle : regard de photographe*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1995.

Tousignant, Zoë, « La revue populaire et le samedi – objets de diffusion de la modernité photographique au Québec, 1935-1945 », *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, nº 5 (2013), s.p.

Pootoogook, Itee (1951, Lake Harbour, Territoires du Nord-Ouest (aujourd'hui Kimmirut, Nunavut) - 2014)

Neveu de Peter Pitseolak, Itee Pootoogook est un artiste établi à Kinngait (Cape Dorset) et surtout connu pour ses dessins de la vie contemporaine dans l'Arctique. Cependant, la photographie a toujours occupé une place importante dans sa pratique, que ce soit sous forme d'œuvres achevées ou comme fondements de ses dessins de personnages et de lieux. Les photographies de Pootoogook ont été présentées dans l'exposition *Animation from Cape Dorset* (Animation en provenance de Cape Dorset), organisée par l'Office national du film du Canada (ONF) en 1973.



Image : Itee Pootoogook, image tirée de « New Photos by Itee Pootoogook », dans *Animation from Cape Dorset* (Animation en provenance de Cape Dorset), 1973, image fixe tirée d'une vidéo de 13 minutes, Office national du film du Canada, Montréal.

Lectures complémentaires :

Campbell, Nancy, *Itee Pootoogook: Hymns to the Silence*, Fredericton, Goose Lane Editions, 2019.

Dyck, Sandra, « Itee Pootoogook: Drawing on Photographs », *Inuit Art Quarterly*, vol. 29, nº 4 (hiver 2016), p. 29-33.

Laurence, Robin, « Itee Pootoogook », *Border Crossings*, vol. 36, nº 3 (2017), p. 132.

Raginsky, Nina (née en 1941, Montréal, Québec)

Nina Raginsky est une photographe indépendante qui a travaillé au Service de la photographie de l'Office national du film du Canada (ONF) de 1963 à 1981. Elle est surtout connue pour ses portraits uniques créés en Colombie-Britannique dans les années 1970, cadrant souvent tout le visage de ses sujets pris de face et coloriant à la main les photographies. Raginsky a également travaillé à des séries sur les communautés éloignées du Yukon et de la Colombie-Britannique en plus d'enseigner à l'Université d'art et de design Emily-Carr.



Image : Couverture de *The Banff Purchase: An Exhibition of Photography in Canada* (1979), ornée de la photographie de Nina Raginsky, *Lynn Chrisman, Vancouver Art School Student, Vancouver, British Columbia* (*Lynn Chrisman, étudiante à l'école des arts de Vancouver, Vancouver, Colombie-Britannique*), 1975.

Lectures complémentaires :

Payne, Carol, *The Official Picture: The National Film Board of Canada's Still Photography Division and the Image of Canada, 1941-1971*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2013, p. 49.

Phillips, Carol Corey, « Speaking Through Silence: Female Voice in the Photography of Nina Raginsky, Clara Gutsche and Lynne Cohen », *Thirteen Essays on Photography* [aussi en français, « Prêter voix au silence : discours de femmes dans l'œuvre de Nina Raginsky, Clara Gutsche et Lynne Cohen », *Treize essais sur la photographie*], Geoffrey James, dir., Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990, p. 113-127.

Reeves, Gladys (1890, Somerset, Angleterre - 1974, Edmonton, Alberta) et Ernest Brown (1877, Newcastle upon Tyne, Angleterre - 1951, Edmonton, Alberta)



En 1908, Ernest Brown achète un studio déjà bien établi à Edmonton, dont les images en stock remontent aux années 1880. Gladys Reeves commence rapidement à y travailler. Lorsque l'entreprise fait faillite en 1920, Brown entreprend des projets photographiques dans les régions rurales de l'Alberta et s'engage de plus en plus dans la politique socialiste. De son côté, Reeves fonde et gère un studio appelé la Art League. Outre les habituels portraits et travaux commerciaux, Reeves documente également de nombreux événements importants de l'histoire d'Edmonton, tout en remportant des prix lors de concours internationaux de photographie. Dans les années 1930, les deux fondent le Pioneer Days Museum, présentant une collection d'objets d'histoire naturelle et de culture matérielle, ainsi qu'un grand nombre de photographies, principalement prises par Brown pendant son absence d'Edmonton. Par l'entremise de la Art League, Reeves et Brown publient aussi « The Birth of the West [La naissance de l'Ouest] », une série de cartes éducatives composées de textes et d'images. En 1947, la collection de Brown est donnée à la province et Reeves est engagée pour la cataloguer, générant ainsi des archives visuelles uniques, bien que souvent coloniales et problématiques, de l'histoire de l'Alberta.

Image : Gladys Reeves, *Sons of England Fair, St. Albert and Edmonton, Alberta* (*Foire des fils d'Angleterre, St. Albert et Edmonton, Alberta*), 23 août 1907, épreuve photographique en noir et blanc, Archives provinciales de l'Alberta, Edmonton.

Lectures complémentaires :

Dyce, Matt et James Opp, « Visualizing Space, Race, and History in the North: Photographic Narratives of the Athabasca-Mackenzie River Basin », *The West and Beyond: New Perspectives on an Imagined Region*, Alvin Finkel, Sarah Carter et Peter Fortna, dir., Athabasca, Athabasca University Press, 2010, p. 65-93.

« Interview with Gladys Reeves », *Ernest Brown: Pioneer Photographer*, Tom Radford, réalisateur, DVD. Vancouver, Film West & Associates, 1973.

Jones, Laura, *Rediscovery: Canadian Women Photographers 1841-1941*, catalogue d'exposition, London, London Regional Art Gallery, 1983.

Yaremko, Scott, « Ernest Brown's 'Birth of the West': Early Narratives of Imagined Space and Race in Western Canada », mémoire de maîtrise, Université de Calgary, 2018.

Russell, James (né en 1946, Los Angeles, Californie)



James Russell fait ses débuts comme photographe au journal *Contrast* à la fin des années 1960. Après avoir fait une pause de plusieurs années, il travaille à titre indépendant pour le *Toronto Sun*, le *Oakville Beaver*, le *Scarborough Mirror* et le *Etobicoke Guardian*. De 1981 à 1991, il est photographe pour le *Toronto Star* et, en 1992, il remporte le Prix du photographe de l'année de la Presse canadienne. Ses sujets portent sur la mode, les concours de beauté, les portraits, les sports et les événements politiques.

Image : James Russell, *Miss Black Ontario winner, Miss Rexdale, Rhonda Broadbent* (*Lauréate de Miss Black Ontario, Miss Rexdale, Rhonda Broadbent*), 1981, épreuve à la gélatine argentique.

Lecture complémentaire :

Crooks, Julie et Karen Carter, *Ears, Eyes, Voice: Black Canadian Photojournalists, 1970s-1990s*, Toronto, BAND Gallery and Cultural Centre, 2019, p. 50-59.

Saint-Jean, Michel (1937 - 2007, Montréal, Québec)



Michel Saint-Jean est un photographe actif à Montréal de la fin des années 1950 au début des années 1970. Il travaille comme photojournaliste pigiste et poursuit des projets indépendants, tels que L'Amérique québécoise (1963-1973). Cette série documentaire d'une durée de dix ans saisit et critique la modernisation et la marchandisation de la culture québécoise, ainsi que l'influence américaine sur celle-ci. Ce projet est choisi pour représenter le Canada aux Rencontres internationales de la photographie de 1975 à Arles, en France. Saint-Jean déménage à Paris en 1973.

Image : Michel Saint-Jean, *Boulevard de Maisonneuve, Montréal*, 1969, épreuve à la gélatine argentique, 30,5 x 40,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

Lectures complémentaires :

Allaire, Serge, « S.O.S. Christ : photographies de Michel Saint-Jean », livret d'exposition, Montréal, Galerie de l'UQAM, 1997. https://galerie.uqam.ca/wp-content/uploads/2018/05/1997_Saint-Jean_carnet.pdf

Bujold, Marthe, « Problematizing Identity: The Shift in Quebecois Photography », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 2004, p. 32.

Chan, Yenna, « Everyday Montreal, 1972: Museum and Film Dialogues on Urban Redevelopment », thèse de doctorat, Bard Graduate Center for the Studies in Decorative Arts, Design, and Culture, 2016, p. 200.

Sauer, June (née en 1924, Thunder Bay, Ontario)



Née à Thunder Bay, Jane Sauer s'installe à Montréal à la fin des années 1940, où elle épouse le photographe commercial Max Sauer. En travaillant avec lui, elle apprend la photographie, puis après sa mort soudaine en 1954, elle gère le studio toute seule. Sauer fait évoluer l'entreprise de la photographie industrielle vers la photographie de mode, avec un intérêt particulier pour la fourrure. Elle reçoit des commandes de grands magasins et d'organisations ainsi que pour des publications nationales et internationales de commerce de fourrure. Sauer expérimente aussi des procédés photographiques non conventionnels. Dans son image inspirée de la science-fiction, représentant trois mannequins, Sauer met en valeur les modes modernes en combinant des figures collées à partir de plusieurs négatifs pour donner l'impression qu'elles flottent dans l'espace. Les effets lumineux d'un autre monde sont créés par l'effet Sabatier ou solarisation, qui consiste à exposer brièvement le tirage à la lumière pendant le processus de développement. Sauer reste une figure insaisissable et son œuvre a rarement été célébrée, exposée ou collectionnée. Néanmoins, sa renommée internationale est marquée par des récompenses dont un prix du mérite décerné par les Professional Photographers of America, une rareté tant pour une femme que pour une personnalité canadienne.

Image : June Sauer, *Venus in Furs, modèle F. Todaxco* (*Vénus en fourrures, mannequin F. Todaxco*), v.1960, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Lecture complémentaire :

« Artist Database: SAUER, June », *Canadian Women Artists History Initiative*, dernière mise à jour le 13 juin 2016. https://cwahi.concordia.ca/sources/artists/displayArtist.php?ID_artist=5822

Semchishen, Orest (né en 1932, Mundare, Alberta)

Radiologue de profession, Orest Semchishen pratique la photographie pendant ses temps libres. Étudiant auprès du photographe Hubert Hohn, il se lance dans un projet moderniste rigoureux visant à documenter le paysage visuel de l'Alberta, en particulier son patrimoine architectural et religieux. En 1976, Hohn organise une exposition des photographies détaillées de Semchishen sur les églises byzantines à coupole de l'Alberta. Celles-ci ont été construites par des communautés ukrainiennes, notamment celle de Semchishen lui-même, et sont pour la plupart abandonnées de nos jours. En 1979, l'œuvre de Semchishen a été présentée dans l'exposition *The Banff Purchase* (L'influence de Banff).



Image : Orest Semchishen, *Holy Ghost Ukranian Church, Derwent, Alberta* (*Église ukrainienne Holy Ghost, Derwent, Alberta*), 1974, imprimée en 1990, épreuve à la gélatine argentique, 27,8 x 35,4 cm; (image) 22,4 x 29 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Lectures complémentaires :

Hanna, Martha, *Orest Semchishen: In Plain View/Voir clair*, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1994.

Semchishen, Orest et Hubert Hohn, *Byzantine Churches of Alberta*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1976.

Spohr, Barbara (1955, Vancouver, Colombie-Britannique - 1987, Calgary, Alberta)



Barbara Spohr a vécu et travaillé principalement à Banff et à Nelson, en Colombie-Britannique, produisant un ensemble d'œuvres remarquablement cohérent au cours d'une carrière écourtée par le lymphome de Hodgkin. Elle commence à travailler dans la photographie en 1977 après une formation en peinture et en arts d'impression au Alberta College of Art (aujourd'hui l'Université des arts de l'Alberta) et à la Banff School. Les photographies intimes de Spohr capturent la beauté et les détails de la vie quotidienne. Ses œuvres ultérieures sont agrémentées d'observations indiquées en bordures. En 1980, Spohr participe à un Apeiron Workshop dans la campagne new-yorkaise, un programme indépendant inspiré par Minor White, dont les instructeurs sont d'éminents photographes créatifs. Les œuvres produites à l'Apeiron ont été achetées par le célèbre collectionneur Sam Wagstaff et font partie des photographies acquises par le Getty Museum de Los Angeles.

Image : Barbara Spohr, *Apeiron*, 1980, épreuve chromogène, 35,2 × 35,2 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

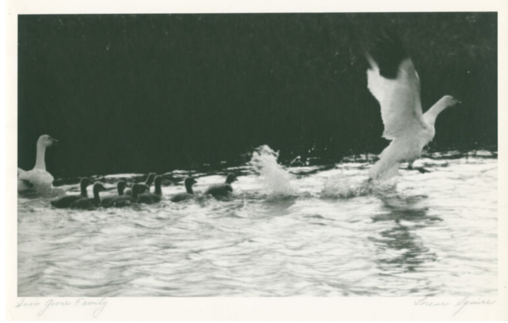
Lectures complémentaires :

« Barbara Spohr », *Alberta: Provincial Art Collections HeRMIS*), s.d. https://hermis.alberta.ca/afa/Details.aspx?ObjectID=1981.052.001&dv=True

Cousineau-Levine, Penny, *Faking Death: Canadian Art Photography and the Canadian Imagination*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2003, p. 257-259.

Lipsett, Katherine, dir., *Barbara Spohr: Apparent Reasons/Raisons apparentes*, catalogue d'exposition, Banff, Whyte Museum of the Canadian Rockies, 1995.

Squire, Lorene (1908, Harper, Kansas - 1942, Pawhuska, Oklahoma)



Lorene Squire entreprend sa carrière de photographe en documentant le gibier à plumes pendant la Grande Dépression. Les magazines *The Beaver* (aujourd'hui *Canada's History*) et *Canadian Airways* lui commandent deux séries importantes : en 1937, des photographies de gibier à plumes dans les marais de l'Alberta, de la Saskatchewan et du Manitoba, et en 1938, des photographies sur la vie quotidienne dans l'Arctique canadien. Plusieurs de ces images, accompagnées des textes sincères de la photographe, figurent également dans son ouvrage *Wildfowling with a Camera* (1938). Squire est décédée dans un accident de voiture en 1942 et sa famille a donné des milliers de ses photographies et négatifs aux Archives de la Compagnie de la Baie d'Hudson à Winnipeg.

Image : Lorene Squire, *Snow Goose family Richard's Island* (*Famille d'oies des neiges, île Richards*), 1938, épreuve à la gélatine argentique, 24 x 30 cm, Archives de la Compagnie de la Baie d'Hudson, Archives du Manitoba, Winnipeg.

Lectures complémentaires :

Johnston Hurst, Rachel Alpha, « Lorene Squire's Psychical Landscapes of Colonial/Modern Gender in the Canadian North », *History of Photography*, vol. 40, nº 4 (décembre 2016), p. 413-431.

McManus, Karla, « 'These Diminished Waters': Conservation, Camera Hunting, and Settler/Indigenous Conflict in Lorene Squire's Wildfowl Photographs of Northern Canada », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 36, nº 2 (2015), p. 56-91.

Staats, Greg (né en 1963, Skarù:rę' (Tuscarora) / Kanien'kehá:ka (Mohawk) Hodinöhsö:ni', territoire des Six Nations de la rivière Grand, Ontario)

Greg Staats est un artiste mohawk établi à Toronto. Il participe activement au mouvement de la photographie autochtone dans les années 1980 et expose ses œuvres pour la première fois avec d'autres membres de la Native Indian/Inuit Photographers' Association (NIIPA). Son travail aborde les thèmes de la perte et du renouveau et explore les liens entre identité, mémoire et connaissances culturelles. S'inspirant de la tradition haudenosaunee, il a développé une esthétique réparatrice qui vise la guérison et la régénération.



Image : Greg Staats, Skarù:rę' (Tuscarora) / Kanien'kehá:ka (Mohawk) Hodinöhsö:ni', territoire des Six Nations de la rivière Grand, Ontario, *Mary [Anderson Monture]*, 1982, épreuve à la gélatine argentique ton sur ton, 37 x 37 cm, Centre d'art autochtone, Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada, Gatineau.

Lectures complémentaires :

Bassnett, Sarah, « Archive and Affect in Contemporary Photography », *Photography and Culture*, vol. 2, nº 3 (novembre 2009), p. 241-246.

Chartrand, Rhéanne, *#nofilterneeded: Shining Light on the Native Indian/Inuit Photographers' Association,1985-1992*, Hamilton, McMaster Museum of Art, 2018, p. 16.

Hill, Richard, *Greg Staats: Liminal Disturbance*, Hamilton, McMaster Museum of Art, 2012.

Steltzer, Ulli (1923, Francfort, Allemagne - 2018, Vancouver, Colombie-Britannique)



Ulli Steltzer émigre d'Allemagne vers les États-Unis en 1953. Elle y apprend la photographie et travaille d'abord comme photographe pour un journal local à Princeton, dans le New Jersey, puis pour l'Université Princeton. En 1972, elle s'installe à Vancouver, où elle photographie les artistes autochtones de la côte du Nord-Ouest. Les photographies de Steltzer montrent des artistes préparant des matériaux et travaillant à la fabrication de paniers, de couvertures, de sculptures, etc. Ses portraits d'artistes tels que Bill Reid et Robert Davidson, publiés dans *Indian Artists at Work*, 1976, contribue à faire connaître le renouveau culturel de la côte du Nord-Ouest. Elle voyage beaucoup et publie des ouvrages sur des sujets comme les Inuit·es, l'émigration aux États-Unis et les hauts plateaux du Guatemala.

Image : Ulli Steltzer, *Florence Davidson, weaving a cedar hat* (*Florence Davidson qui tisse un chapeau de cèdre*), 1975, émulsion photo, 31,9 x 27,3 cm, Legacy Art Galleries, Université de Victoria.

Lectures complémentaires :

Cobb, Myrna et Sher Morgan, *Eight Women Photographers of British Columbia, 1860-1978*, Victoria, BC Ministry of Labour et Camosun College, 1978.

Steltzer, Ulli, *A Haida Potlatch*, avant-propos de Marjorie Halpin, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1984.

–––*Indian Artists at Work*, Vancouver, J.J. Douglas Ltd., 1976.

Sugino, Shin (né en 1946, Osaka, Japon)



Shin Sugino immigre à Toronto à l'âge de 19 ans et étudie la photographie à l'Université Ryerson (aujourd'hui l'Université métropolitaine de Toronto) avant d'entamer une longue et brillante carrière de photographe commercial et de directeur de la photographie de films. En 1978, Sugino fournit les photographies de paysages spectaculaires des Rocheuses pour un livre populaire du poète Jon Whyte et les photographies pour le livre de Farley Mowat de 1976 intitulé *Canada North Now*. Sugino contribue aussi à façonner la scène photographique canadienne dans les années 1970 en tant que rédacteur en chef du magazine *Impressions* (qui devient plus tard *C Magazine*) et en tant que conservateur, notamment pour *Exposure* (Exposition), une importante exposition de la photographie canadienne contemporaine tenue au Musée des beaux-arts de l'Ontario en 1975.

Image : Shin Sugino, *Man in a Cafe Ouarzazate* (*Homme dans un café à Ouarzazate*), 1975, épreuve à la gélatine argentique à partir d'un négatif Pola Pan, 40,6 x 50,8 cm.

Lectures complémentaires :

Milrod, Glenda et Shin Sugino, *Exposure: Contemporary Canadian Photography*, catalogue d'exposition, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1975.

Mowat, Farley, *Canada North Now: The Great Betrayal*, avec des photographies de Shin Sugino, Toronto, McClelland and Stewart, 1976.

Sugino, Shin et Jon Whyte, *The Rockies: High Where the Wind Is Lonely*, Toronto, Gage, 1978.

Taconis, Krijn (Kryn) (1918, Rotterdam, Pays-Bas - 1979, Toronto, Ontario) et Mary Teresa (Tess) Boudreau Taconis (1919 - 2007, Guelph, Ontario)



Pendant la Seconde Guerre mondiale, Kryn Taconis travaille au sein du mouvement Ondergedoken Camera (« appareil photo clandestin »), qui photographie secrètement les sévices commis par les Allemands aux Pays-Bas. En 1950, Kryn et Tess se rencontrent à Paris lorsque Kryn est le premier photographe néerlandais invité à se joindre à Magnum, la prestigieuse agence de presse parisienne, et que Tess travaille comme technicienne de chambre noire et comme rédactrice de légendes pour Henri Cartier-Bresson. La relation de Kryn avec Magnum se détériore à la suite des retombées politiques d'une célèbre série réalisée pendant les deux semaines qu'il passe avec l'Armée de libération nationale d'Algérie en 1957 pour documenter leur combat contre les forces coloniales françaises. Tess et Kryn déménagent à Toronto en 1959. La première documente la scène artistique torontoise animée des années 1960. Le second travaille comme photojournaliste indépendant sur des missions au Canada et à l'étranger au cours des années 1960 et 1970. Il collabore également avec le Service de la photographie de l'Office national du film du Canada (ONF), produisant une série encensée sur les communautés huttérites de l'Ouest. En plus de réaliser ses propres photographies, Tess a un contrat rémunéré avec *Star Weekly* pour imprimer les photographies de son mari.

Image : Tess Boudreau, *Rita Letendre*, début des années 1960, épreuve à la gélatine argentique, 23,7 x 34,8 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Lectures complémentaires :

Carey, Brian et Louise Guay, *Kryn Taconis, Photojournalist/Kryn Taconis, photojournaliste*, Ottawa, Archives nationales du Canada, 1989, p. 50.

Close, Susan, « The Hidden Camera of Kryn Taconis », *Queen's Quarterly*, vol. 103, n° 1 (1996), p. 63.

Hostetler, John A. et Gertrude Enders Huntington, *The Hutterites in North America*, avec des photographies de Kryn Taconis, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1967.

Lachoskyj, Cat, « Under the Light: Preserving Tess Boudreau's Negatives and Contact Sheets », Musée des beaux-arts de l'Ontario, 20 juillet 2016. https://ago.ca/agoinsider/under-light-preserving-tess-boudreaus-negatives-and-contact-sheets

Torosian, Michael (né en 1952, Fort Erie, Ontario)

Michael Torosian est un photographe documentaire établi à Toronto qui explore le portrait et le corps humain dans son travail. Sa série Toronto Suite (Suite torontoise), 1989, rassemble des portraits d'artistes représentés par la Isaacs Gallery. Inspiré par le peintre de la Renaissance nordique du seizième siècle, Hans Holbein (1497-1543), Torosian s'est attaché à transmettre le caractère de ses modèles dans cette série; son portrait de Michael Snow met en évidence son engagement profond en faveur de l'expérimentation. Le photographe est également le fondateur de Lumiere Press, une maison d'édition privée de livres sur la photographie, à tirage limité et fabriqués à la main, lancée en 1986. Les archives de Lumiere Press se trouvent à la Thomas Fisher Rare Book Library de l'Université de Toronto.

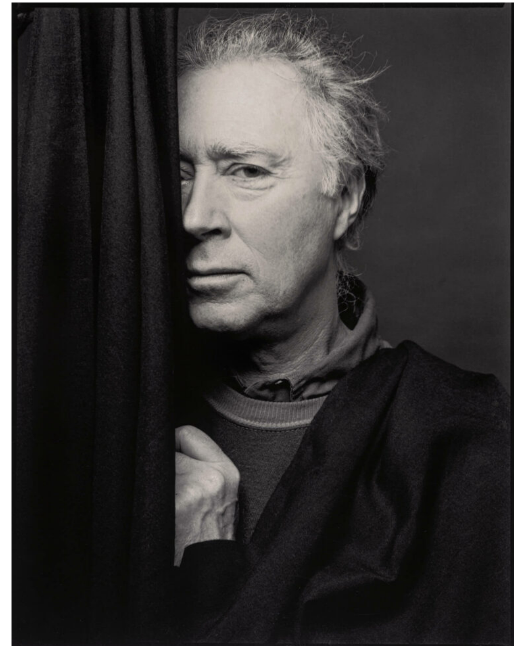


Image : Michael Torosian, *Michael Snow*, 1988, imprimée en 1989, épreuve à la gélatine argentique, virée, 35,3 x 27,6 cm; (image) 32,3 x 24,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Lectures complémentaires :

Langford, Martha, « Michael Torosian », *Contemporary Photographers*, Chicago, St. James Press, 1988, p. 1043-1045.

Torosian, Michael et Michael Bell, *Anatomy: An Exhibition of Photographs by Michael Torosian*, Ottawa, Carleton University Art Gallery, 1994.

Torosian, Michael et Dennis R. Reid, *Toronto Suite*, Toronto, Lumiere Press, 1989.

Tousignant, Serge (né en 1942, Montréal, Québec)

Artiste multimédia établi à Montréal, Serge Tousignant est lié à l'émergence de l'art contemporain au Québec. Dès le début des années 1970, dans son travail expérimental, il explore la relation entre la sculpture et la photographie, en particulier la manière dont les photographies contextualisent et décontextualisent les objets dans l'espace. Tousignant est un membre fondateur du centre d'artistes Véhicule et a enseigné à l'Université de Montréal.



Image : Serge Tousignant, *Still-Life with Art Works* (*Nature morte aux œuvres d'art*), 1986, épreuves chromogènes (Ektacolor), (1) 135,4 x 103,7 cm; (image) 122,3 x 97,5 cm; (2) 135,6 x 103,8 cm; (image) 122,3 x 97,4 cm; (3) 135,5 x 103,8 cm; (image) 122 x 97,1 cm; (4) 135,5 x 103,7 cm; (image) 122,5 x 97,2 cm, collection MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Lectures complémentaires :

Buquet, Jack et Serge Tousignant, *Light Stagings: Jack Buquet and Serge Tousignant*, catalogue d'exposition, North Vancouver, Presentation House Gallery, 1987.

Dessureault, Pierre et Serge Tousignant, *Serge Tousignant : parcours photographique/phases in photography*, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1992.

Turofsky, Louis (Lou) (1892, Chicago, Illinois - 1959, Toronto, Ontario) et Nathan (Nat) Turofsky (1895-1956)



Les parents de Lou et de son jeune frère Nat, des immigrant·es russes de confession juive, déménagent leurs six enfants de Chicago à Toronto en 1900. Les frères exploitent les Alexandra Studios sur la rue Queen Ouest à partir de 1910. Ils développent une pratique diversifiée et lucrative fondée sur des événements de l'actualité et la photographie de rue, mais ils deviennent particulièrement reconnus pour leur photographie sportive. Nat a été le photographe officiel des Maple Leafs de Toronto. Le Temple de la renommée du hockey abrite aujourd'hui un grand nombre de ses images dans la collection Turofsky.

Image : Lou et Nat Turofsky, *Bill Barilko scores the Stanley-cup winning goal during overtime in Game 5 of the Stanley Cup Final between the Toronto Maple Leafs and Montreal Canadiens* (*Bill Barilko marque le but gagnant de la Coupe Stanley pendant la prolongation du cinquième match de la finale de la Coupe Stanley entre les Maple Leafs de Toronto et les Canadiens de Montréal*), 21 avril 1951, Temple de la renommée du Hockey, Toronto, Collection Imperial Oil – Turofsky.

Lectures complémentaires :

Podnieks, Andrew, *Portraits of the Game: Classic Photographs from the Turofsky Collection at the Hockey Hall of Fame*, Toronto, Doubleday Canada, 1997.

Turofsky, Louis J. et Nathan Turofsky, *Sports Seen: Fifty Years of Camera Work*, Toronto, Ryerson Press, 1960.

Vallée, Louis-Prudent (1837 - 1905, Québec, Québec)



En 1867, Louis-Prudent Vallée ouvre un studio le long de la vibrante rue Saint-Jean dans la haute-ville de Québec. Il se spécialise dans les stéréographies et les vues de la ville, de son architecture et de ses monuments. Vers 1878, il publie un *Catalogue of Photographic Views of Quebec and Vicinities*, dans lequel il répertorie les sujets de ses photographies pour la clientèle potentielle et guide les touristes vers les lieux d'intérêt de la capitale. Lorsque le studio Ellisson & Co. ferme en 1879, Vallée achète des négatifs à George William Ellisson. Vallée s'adresse à la classe supérieure de la ville et aux touristes, et il est en concurrence avec le studio Livernois. Son entreprise décline dans les années 1890 pour fermer en 1901.

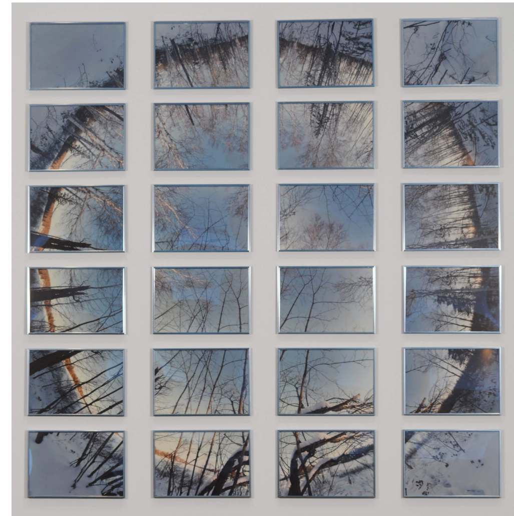
Image : Louis-Prudent Vallée, *Le Château Frontenac vu du parc Montmorency, Québec*, v.1890, épreuve à l'albumine argentique, 17,6 x 22,6 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Lectures complémentaires :

Lessard, Michel, *The Livernois Photographers* [aussi en français : *Les Livernois, photographes*], Québec, Musée du Québec, 1987, p. 67, 120, 130.

Lessard, Michel, « Louis-Prudent Vallée », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 13, Toronto et Québec, University of Toronto/Université Laval, 1994. http://www.biographi.ca/fr/bio/vallee_louis_prudent_13E.html

Vazan, Bill (né en 1933, Toronto, Ontario)



Bill Vazan est un artiste conceptuel qui se sert de la photographie pour documenter ses œuvres de land art. Au milieu des années 1970, il crée des grilles de photomosaïques reliées à des sites historiques et à des environnements naturels. Vazan les décrit comme des « cartes mentales » et expérimente plusieurs configurations, notamment des spirales, des globes et des sphères en faisant référence à des lieux en particulier. Ses œuvres photographiques révèlent les contraintes de la rationalité et suggèrent d'autres compréhensions cosmologiques du monde. Vazan a enseigné à l'Université Concordia et à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) en plus de contribuer de manière importante à la scène artistique montréalaise.

Image : Bill Vazan, *Lac Clair Sky Globe [Winter]* (*Lac Clair globe céleste [hiver]*), v.1975, épreuves chromogènes, 23,1 x 34,7 cm chacune, Museum London. © Bill Vazan/CARCC Ottawa 2023.

Lecture complémentaire :

Grande, John et Bill Vazan, *Jumpgates: An Overview of Photoworks, 1981-1995*, Peterborough, Art Gallery of Peterborough, 1996.

Viewegar, Hugo (1873, Leipzig, Allemagne - 1930, Edgerton, Alberta)



Issu d'une famille prospère, Hugo Viewegar séjourne à Paris où il rencontre Alfred Steiglitz (1864-1946) et fait l'apprentissage du premier procédé photographique en couleur, l'autochrome, auprès des frères Lumière. Il déménage à Edmonton en 1912 et met sur pied un studio prospère l'année suivante. Viewegar s'intéresse au potentiel expressif de la couleur et privilégie un style pictorialiste dans ses portraits. Il exprime également la mythologie de la frontière de l'Ouest dans des scènes de police montée et dans des photographies d'Autochtones. Sa carrière a été interrompue par le début de la Première Guerre mondiale. En tant que ressortissant allemand, son entreprise a été fermée et plusieurs de ses photographies gouvernementales ont été saisies.

Image : Hugo Viewegar, *Hugo Viewegar's wife* (*La femme de Hugo Viewegar*), v.1913-1914, photographie autochrome, Archives provinciales de l'Alberta, Edmonton.

Lectures complémentaires :

Skidmore, Colleen, « Touring An Other's Reality: Aboriginals, Immigrants, and Autochromes », *Ethnologies*, vol. 26, n° 1 (2004), p. 145-164.

–––« Imaging the 'Wild West': Hugo Viewegar and the Autochrome in Canada », *History of Photography*, vol. 27, n° 4 (été 2003), p. 342-348.

Waugh, Frederick Wilkerson (1872, Brant County, Ontario - 1924)



Frederick Wilkerson Waugh est employé au sein de la division d'anthropologie de la Commission géologique du Canada, où il mène des recherches et photographie les peuples autochtones de l'est du Canada, en se concentrant sur la technologie et la préparation des aliments des Haudenosaunee (1911-1918). Les documents et les photographies de Waugh sont conservés au Musée canadien de l'histoire où, en 1999, le photographe Jeff Thomas organise *Emergence from the Shadow: First Peoples' Photographic Perspectives/Jaillir de l'ombre : Perspectives photographiques des Premiers Peuples*. Cette exposition rassemble les œuvres d'artistes autochtones et celles de plusieurs ethnographes, dont Waugh, avec l'ambition de créer un dialogue.

Image : Frederick Wilkerson Waugh, *Simon Bumberry with fishing equipment, halfway between Six Nations Indian Reserve, Ontario and Tuscarora Indian Reserve, New York* (*Simon Bumberry avec du matériel de pêche, à mi-chemin entre la réserve des Six Nations, Ontario, et la réserve de Tuscarora, New York*), 1912, négatif noir et blanc, Musée canadien de l'histoire, Gatineau.

Lectures complémentaires :

Thomas, Jeff, « Emergence from the Shadow: First Peoples' Photographic Perspectives », *The Cultural Work of Photography in Canada*, Carol Payne et Andrea Kunard, dir., Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 212-230.

Waugh, F. W., *Iroquois Foods and Food Preparation*, Ottawa, Government Printing Office, 1916.

White, Judith Pauline (née Hunter) (1905, Hebron, Terre-Neuve-et-Labrador - date et lieu de décès inconnus)



Judith Pauline White est une Inuite et une photographe amateur qui a saisi en images la vie quotidienne au Labrador des années 1920 aux années 1950. Mariée à Richard White, propriétaire d'un poste de traite, plusieurs de ses photographies illustrent les activités des Inuit·es et des Innu·es dans les environs de Kauk, un établissement situé au nord de la baie Voisey's. Dans les années 1950, White envoie plus de deux cents photographies à l'anthropologue américaine Alika Podolinsky Webber, qu'elle a rencontrée alors que celle-ci effectuait des recherches pour sa thèse au Labrador. Ce matériel fait maintenant partie de la collection de Bibliothèque et Archives Canada.

Image : Judith Pauline White, *Inuk child [Pauline White]* (*Enfant inuk [Pauline White]*), v.1900-1950, photographie noir et blanc, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Lecture complémentaire :

Campbell, Heather, « Judith-Pauline White, photographe du Nunatsiavut », Le blogue de Bibliothèque et Archives Canada, 23 juillet 2019. https://ledecoublogue.com/2019/07/23/judith-pauline-white-photographe-du-nunatsiavut/

Whitelaw, Brodie (1910, Meaford, Ontario - 1995)

Brodie Whitelaw entame sa carrière de photographe à l'adolescence, à Vancouver, et monte une entreprise sous la direction de son mentor, John Vanderpant. Whitelaw est également membre du club photo local. Son œuvre de jeunesse suggère un changement conscient du pictorialisme vers un style géométrique plus moderne. Après la dépression, il quitte Vancouver pour Toronto, où il s'implique dans le Camera Club. Il travaille comme photographe commercial et publicitaire pour Milne Studios au début des années 1930 et passe au département mode et catalogue de Pringle & Booth au milieu des années 1930, où il se lance dans la photographie couleur. Après la guerre, il est embauché par Brigden's Limited, une importante agence d'arts graphiques de Toronto, et s'implique dans une organisation professionnelle en tant que membre fondateur de la Commercial and Press Photographers Association of Canada. Whitelaw mène une longue carrière de créateur d'images soigneusement élaborées du Canada moderne.



Image : Brodie Whitelaw, *Promotional photograph: Woman with Ontario travel posters* (*Photographie promotionnelle : femme avec des affiches touristiques de l'Ontario*), années 1930, épreuve à la gélatine argentique, 20,5 x 20,5 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Lectures complémentaires :

Birrell, Andrew et al., « On View: The Evolution of Amateur Photography », *Archivaria*, 1983, p. 115-135.

Rodger, Andrew C., « Brodie Whitelaw », *Private Realms of Light: Amateur Photography in Canada, 1839-1940*, Lilly Koltun, dir., Markham, Fitzhenry & Whiteside, 1984, p. 327-328.

Simpson, Peter, « Au-delà de l'impact commercial : photographies de Whitelaw, Metcalf et Sauer », *Magazine du Musée des beaux-arts du Canada*, 28 mai 2019. https://www.beaux-arts.ca/magazine/sous-les-projecteurs/au-dela-de-limpact-commercial-photographies-de-whitelaw-metcalfe.

Wong, Paul (né en 1954, Prince Rupert, Colombie-Britannique)

Paul Wong est principalement connu comme un artiste vidéo dont les œuvres expérimentales explorent la sexualité, la race et le lieu. Cependant, tout au long de sa carrière, il travaille dans le domaine de la photographie, notamment en contribuant au projet collaboratif *13 Cameras/Vancouver* (*13 appareils photo/Vancouver*), 1979, chapeauté par Roy Kiyooka. En 1977, Wong participe en outre à *Murder Research*, une œuvre en trente-six panneaux alliant photo et texte, ainsi qu'une vidéo, pour composer un récit mêlant faits et fiction rapportant le meurtre d'un jeune Autochtone.

Lectures complémentaires :

Fletcher, Kenneth, Paul Wong et David Hlynsky, *Murder Research*, Toronto, Image Nation, 1980.

Gagnon, Jean, Elspeth Sage et Monika Kin Gagnon, *Paul Wong: on becoming a man/Un homme en puissance*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1995.

Wong, Paul, *Yellow Peril Reconsidered*, Vancouver, On the Cutting Edge Publications Society, 1990 (Photo, film, vidéo).

Wood, Sally Elizabeth (Eliza) (1857, Brome, Québec - 1928)

Sally Elizabeth Wood suit une formation au studio de William Notman, à Montréal, avant de retourner dans les Cantons de l'Est, au Québec, pour travailler pour le photographe John A. Wheeler. De 1897 à 1907, à Knowlton, elle exploite sa propre entreprise sous le nom de « Miss S.E. Wood », même s'il est inhabituel d'annoncer son statut de célibataire en tant que femme propriétaire d'entreprise. Wood se concentre sur les portraits et les paysages, dont plusieurs sont rassemblés dans une série populaire de cartes postales illustrées contribuant à encourager et à façonner le tourisme dans la région.



Image : Sally Eliza Wood, *Ladies at Tea, Oranges, and Cookies, QC* (*Dames prenant le thé avec des oranges et des biscuits, QC*), v.1900, négatif sur verre, 12,7 x 17,8 cm, Musée McCord Stewart, Montréal.

Lectures complémentaires :

Bureau, Lucie, *Sous l'œil de la photographe : portraits de femmes, 1898-2003/In the eye of women photographers: portraits of women, 1898-2003*, Val-d'Or, Québec, Centre d'exposition de Val-d'Or, 2004.

Farfan, Matthew, « Sally Elizabeth Wood (1857-1928) », *Cybermagazine Patrimoine des Cantons*, 2010. http://townshipsheritage.com/fr/article/sally-elizabeth-wood-1857-1928

Marcil, Madeleine, « Images de femmes : les Québécoises photographes », *Cap-aux-Diamants*, n° 21 (1990), p. 39-41.

NOTES

Préface

1. Voir Ann Thomas et John McElhone, *The Extended Moment: Fifty Years of Collecting Photographs at the National Gallery of Canada*, Milan, 5 Continents Editions, 2018; Andrea Kunard, *La photographie au Canada, 1960-2000*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2017; Carol Payne, *The Official Picture: The National Film Board of Canada's Still Photography Division and the Image of Canada, 1941–1971*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2013.

2. Pour n'en citer que quelques-unes, il s'agit d'études qui examinent l'influence de la photographie sur les idées relatives au territoire et au lieu, sur la contribution de la photographie à l'idéologie impériale dans le nord-ouest du Pacifique, sur le rôle de la photographie dans le mouvement Toronto's liberal reform movement, sur les activités de la Native Indian/Inuit Photographers' Association, et sur les contributions des femmes à la photographie. Voir Joan M. Schwartz et James Ryan, dir., *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*, Londres, I.B. Tauris, 2003; Carol J. Williams, *Framing the West: Race, Gender, and the Photographic Frontier in the Pacific Northwest*, New York, Oxford University Press, 2003; Sarah Bassnett, *Picturing Toronto: Photography and the Making of a Modern City*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2016; Rhéanne Chartrand, *#nofilterneeded: Shining Light on the Native Indian/Inuit Photographers' Association, 1985–1992*, Hamilton, McMaster Museum of Art, 2018; Colleen Skidmore, *Rare Merit: Women in Photography in Canada, 1840–1940*, Vancouver, UBC Press, 2022.

3. Ralph Greenhill, *Early Photography in Canada*, Toronto, Oxford University Press, 1965; Ralph Greenhill et Andrew Birrell, *Canadian Photography, 1839–1920*, Toronto, Coach House Press, 1979. Voir Dee Psalla, « Ralph Greenhill », *Base de données sur l'art canadien*, Centre de l'art contemporain canadien, 2005.

4. Lilly A. Koltun, dir. *Private Realms of Light: Amateur Photography in Canada, 1839–1940*, Toronto, Fitzhenry and Whiteside, 1984.

5. Joan M. Schwartz, dir., « Canadian Photography », numéro spécial de *History of Photography*, vol. 20, n° 2 (été 1996); Joan M. Schwartz, « Canada », *The Oxford Companion to the Photograph*, Robin Lenman et Angela Nicholson, dir., Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 101-104.

6. Andrea Kunard, « Canada », *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, vol. 1, John Hannavy, dir., New York, Routledge, 2008, p. 261-265.

7. Martha Langford, « A Short History of Photography, 1900–2000 », *The Visual Arts in Canada*, Anne Whitelaw, Brian Foss et Sandra Paikowsky, dir., Toronto, Oxford University Press, 2010, p. 278-311.

8. Carol Payne et Andrea Kunard, dir., *The Cultural Work of Photography in Canada*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2011.

Aperçu historique

1. Sur la ville de Toronto, voir Lilly Kolton, « Pre-Confederation Photography in Toronto », *History of Photography*, vol. 2, nº 3 (1978), p. 249-263.

2. Jim Burant, « Pre-Confederation Photography in Halifax, Nova Scotia », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 4, nº 1 (1977), p. 25-44.

3. Nicole Cloutier, « Les disciples de Daguerre à Québec, 1839-1855 », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 5, nº 1 (1980), p. 33-38; Kolton, « Pre-Confederation Photography in Toronto », p. 249-263.

4. *Quebec Mercury*, 19 août 1841, cité dans Joan Schwartz, « Agent of Sight, Site of Agency: The Photograph in the Geographical Imagination », thèse de doctorat, Université Queen's, Kingston, 1998, p. 241.

5. Naomi Rosenblum, *A History of Women Photographers*, New York, Abbeville, 1994; Liz Heron et Val Williams, dir. *Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*, Durham, S.C., Duke University Press, 1996.

6. Carol J. Williams, « Indigenous Uses of Photography », *Framing the West: Race, Gender, and the Photographic Frontier in the Pacific Northwest*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 138-139.

7. Donald B. Smith, « George Henry (Maungwadaus) », *L'Encyclopédie canadienne*, décembre 2013, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/henry-george-1; Brian Carey, « Daguerreotypes in the National Archives of Canada », *History of Photography*, vol. 12, nº 1 (1988), p. 56-58.

8. Graham W. Garrett, *Biographical Index of Daguerreotypists in Canada, 1839-1871*, Toronto, Archive CD Books Canada, 2017, p. 255; Andrea Kunard, « Canada », *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, vol. 1, John Hannavy, dir., New York, Routledge, 2008, p. 261.

9. Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, New York, Pearson, 2013, p. 44; Pierre-Gustave Joly de Lotbinière, *Voyage en Orient (1839-1840). Journal d'un voyageur curieux du monde et d'un pionnier de la daguerréotypie*, texte établi par Georges Aubin et Renée Blanchet, avec la collaboration de Jacques Désautels, Québec, Presses de l'Université Laval, 2011.

10. Ralph Greenhill, *Early Photography in Canada*, Toronto, Oxford University Press, 1965, p. 33.

11. Michel Lessard, *The Livernois Photographers* [aussi en français : *Les Livernois : Photographes*], Québec, Musée du Québec, 1987, p. 67-77, 130.

12. Colleen Skidmore, « Notman's Printing Room, 1860-80 », *Rare Merit: Women in Photography in Canada, 1840-1940*, Vancouver, UBC Press, 2022, p. 59-81.

13. Skidmore, « The Maynard Studio, 1862-1912 », *Rare Merit*, p. 83-115.

14. Lessard, *The Livernois Photographers* [aussi en français : *Les Livernois : Photographes*], p. 132-133.

15. Sarah Parsons, *William Notman : sa vie et son œuvre*, Toronto, Institut de l'art canadien, 2014, https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/william-notman/.

16. Parsons, *William Notman : sa vie et son œuvre*, p. 14.

17. Robert Wilson, « The Maple Box: Stereoviews from William Notman, around 1860 », Musée McCord, consulté le 9 juillet 2021, https://collections.musee-mccord-stewart.ca/collections.

18. Le colonialisme de peuplement est un mode de colonisation dans lequel les colons déplacent les peuples autochtones de leurs terres et établissent une structure de gouvernement oppressive qui cherche à éradiquer ou à assimiler tous les aspects de la vie autochtone dans une nouvelle culture dominante. Patrick Wolfe, *Settler Colonialism and the Transformation of Anthropology: The Politics and Poetics of an Ethnographic Event*, Londres, Cassell, 1999, p. 1-2.

19. Pour un texte de référence sur la manière dont l'autorité probante de la photographie a été établie au cours du dix-neuvième siècle, voir John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 60-116.

20. C. Vodden, L. Frieday et Niko Block, « Commission géologique du Canada », *L'Encyclopédie canadienne*, consulté le 17 juillet 2021, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/commission-geologique-du-canada.

21. Andrew Birrell, *Into the Silent Land: Survey Photography in the Canadian West, 1858-1900*, Ottawa, National Photography Collection, 1975; Ralph Greenhill et Andrew Birrell, *Canadian Photography, 1839-1920*, Toronto, Coach House Books, 1979, p. 84-85; Kunard, « Canada », p. 262.

22. Benjamin Baltzly et A. J. Birrell, *Benjamin Baltzly: Photographs and Journal of an Expedition through British Columbia, 1871*, Toronto, Coach House Press, 1978; Williams, *Framing the West*, p. 56.

23. Morris Zaslow, *Reading the Rocks: The Story of the Geological Survey of Canada, 1842-1972*, Toronto, Macmillan Company of Canada, 1975, p. 276.

24. Birrell, *Into the Silent Land* [s.p.]; Greenhill et Birrell, *Canadian Photography*, p. 88-89; Kunard, « Canada », p. 264.

25. Sur les rôles croisés de la cartographie et de la photographie dans la gouvernance libérale, voir Sarah Bassnett, *Picturing Toronto: Photography and the Making of a Modern City*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2016, p. 27-30. Au sujet de la British Engineer Corp, voir Williams, *Framing the West*, p. 52-53.

26. Birrell, *Into the Silent Land* [s.p.]; Kunard, « Canada », p. 264.

27. Lori Pauli, *Paul-Émile Miot. Ses premières photographies de Terre-Neuve/Paul-Émile Miot : Early Photographs of Newfoundland*, exposition organisée et mise en circulation par Bibliothèque et Archives Canada, en collaboration avec le Musée des beaux-arts du Canada, du 4 octobre 2013 au 2 février 2014, https://www.beaux-arts.ca/magazine/expositions/paul-emile-miot-ses-premieres-photographies-de-terre-neuve.

28. Douglas Wamsley et William Barr, « Early Photographers of the Canadian Arctic and Greenland », *Imaging the Arctic*, J. C. H. King et Henrietta Lidchi, dir., Vancouver, UBC Press, 1998, p. 44-45.

29. Les photographies données à la reine Victoria sont conservées au Royal Collection Trust, www.rct.uk/collection.

30. Parsons, *William Notman : sa vie et son œuvre*.

31. Greenhill et Birrell, *Canadian Photography*, p. 49.

32. Birrell, *Into the Silent Land* [n.p.].

33. Williams, *Framing the West*, p. 56-59.

34. Williams, *Framing the West*, p. 39-41, 84.

35. Andrea Kunard, « Assembling Images: The Interplay of Personal Expression and Societal Expectation in the Nineteenth-Century Photographic Album », *Raven Papers: Remembering Natalie Luckyj* (1945-2002), Angela Carr, dir., Ottawa, Penumbra Press, 2010, p. 116-132.

36. Rachel Alpha Johnston Hurst, « Colonial Encounters at the Turn of the Twentieth Century: 'Unsettling' the Personal Photograph Albums of Andrew Onderdonk and Benjamin Leeson », *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes*, vol. 49, nº 2 (2015), p. 227-267.

37. Nancy Micklewright, « Lady Brassey's Canadian Visit, 1872 », *History of Photography*, vol. 20, nº 2 (juin 1996), p. 150-152.

38. Annie Brassey, *A Cruise on the Eothen*, 1872, Londres, [s.n.], 2018, p. 45.

39. Robert Evans, « Colonizing Images: The Roles of Collected Photographs in Colonial Discourse », *The Cultural Work of Photography in Canada*, Carol Payne et Andrea Kunard, dir., Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 93-105.

40. Archives de l'Université Algoma, fonds Edward Wilson, http://archives.algomau.ca/main/book/export/html/20113.

41. Sherry Farrell Racette, « Haunted: First Nations Children in Residential School Photography », *Depicting Canada's Children*, Loren Lerner, dir., Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2009; Carol Williams, « Reading a Regional Colonial Photographic Archive: Residential Schools in Southern Alberta, 1880-1974 », *Adjusting the Lens: Indigenous Activism, Colonial Legacies, and Photographic Heritage*, Sigrid Lien et Hilde Wallem Nielssen, dir., Vancouver, UBC Press, 2021, p. 23-53.

42. Brock Silversides, *Looking West: Photographing the Canadian Prairies, 1858-1957*, Calgary, Fifth House Publishers, 1999, p. 8-9; « Capitaine James Peters : Correspondant de guerre et photographe », Bibliothèque et Archives Canada, Le décou blogue, 19 février, https://ledecoublogue.com/2016/02/19/Capitaine-James-Peters-Correspondant-de-guerre-et-photographe/.

43. Silversides, *Looking West: Photographing the Canadian Prairies*, p. 8-9.

44. Ishbel Gordon, *Through Canada with a Kodak*, Édimbourg, W. H. White, 1893.

45. Diana Pedersen et Martha Phemister, « Women and Photography in Ontario, 1839–1929: A Case Study of the Interaction of Gender and Technology », *Despite the Odds: Essays on Canadian Women and Science*, Marianne Gosztonyi Ainley, dir., Montréal, Véhicule Press, 1990, p. 103-105.

46. Pedersen et Phemister, « Women and Photography in Ontario », p. 106.

47. John Tagg, « Evidence, Truth and Order: Photographic Records and the Growth of the State », *The Burden of Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 60-65.

48. Williams, *Framing the West*, p. 53-55; 173-175.

49. Williams, *Framing the West*, p. 12.

50. R. C. Macleod, mise à jour par Peter Diekmeyer, « Royal Canadian Mounted Police », *L'Encyclopédie canadienne*, consulté le 24 juillet 2021, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/royal-canadian-mounted-police.

51. Williams, *Framing the West*, p. 28.

52. Susan Close, *Framing Identity: Social Practices of Photography in Canada (1880-1920)*, Winnipeg, Arbeiter Ring Publishing, 2007, p. 65-69.

53. Keith Bell, « Representing the Prairies: Private and Commercial Photography in Western Canada, 1880-1980 », *13 Essays on Photography*, introduction par Geoffrey James, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990, p. 15.

54. Bell, « Representing the Prairies », p. 15-20; Andrea Kunard, « Canada », p. 265.

55. Keith Bell, « Representing the Prairies », p. 15-24.

56. Joseph Burr Tyrrell, « Concentration of Gold in the Klondike », *Economic Geology*, vol. 2, nº 4 (1907), p. 343-349.

57. Graham Wilson, *The Klondike Gold Rush: Photographs from 1896-1899*, Whitehorse, Yukon, Wolf Creek Books, 1997.

58. Charles Baudelaire, poète et critique d'art parisien, a contesté l'idée que la photographie était une forme d'art dans son essai intitulé « Le public moderne et la photographie », publié en 1859. Elizabeth Eastlake, critique d'art anglaise, a expliqué son point de vue dans « Photography », publié en 1857 dans la *Quarterly Review*, une revue populaire sur la littérature, l'art et la politique.

59. Ann Thomas, « Between a Hard Edge and a Soft Curve: Modernism in Canadian Photography », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 21, nº 1-2 (2000), p. 76-78.

60. Walter Benjamin, « Little History of Photography », *Walter Benjamin: Selected Writings, volume 2: 1927-1934*, Michael W. Jennings, Howard Eiland, et Gary Smith, dir., trad. Rodney Livingstone, Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, discuté dans Bassnett, *Picturing Toronto*, p. 131.

61. Andrea Kunard, « A Harmony of the Arts: The Diverse Expressions of Pictorialism », *Artists, Architects, and Artisan: Canadian Art 1890-1918*, Charles C. Hill, dir., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2013, p. 216-239.

62. Lilly Koltun, « Art Ascendant, 1900-1914 », *Private Realms of Light: Amateur Photography in Canada, 1839-1940*, Lilly Koltun, dir., Markham, ON, Fitzhenry and Whiteside, 1984, p. 32-70.

63. Kunard, « A Harmony of the Arts », p. 217.

64. Koltun, « Art Ascendant », p. 220; Bassnett, *Picturing Toronto*, p. 132-133.

65. Kunard, « A Harmony of the Arts », p. 221.

66. Bassnett, *Picturing Toronto*, p. 133.

67. Bassnett, *Picturing Toronto*, p. 149-150.

68. Kunard, « A Harmony of the Arts », p. 223.

69. Sheryl Salloum, *Underlying Vibrations: The Photography and Life of John Vanderpant*, Victoria, C.-B., Horsdal & Schubart, 1995, p. 23-27.

70. Thomas, « Between a Hard Edge and a Soft Curve: Modernism in Canadian Photography », p. 85.

71. Karin Becker, « Photojournalism and the Tabloid Press », *The Photography Reader*, Liz Wells, dir., Londres, Routledge, 2003, p. 296. Le procédé d'héliogravure permettait de produire des photographies détaillées et de haute qualité sur du papier journal bon marché.

72. Kevin G. Barnhurst et John Nerone, *The Form of News: A History*, New York, Guilford Press, 2001, p. 117.

73. Bassnett, *Picturing Toronto*, p. 106-113.

74. Gisèle Freund, *Photography and Society*, Boston, Godine Press, 1980, p. 103.

75. Laura Vitray, John Mills Jr et Roscoe Ellard, *Pictorial Journalism*, New York, McGraw-Hill, 1939, p. 127; Aaron J. Ezickson, *Get That Picture! The Story of the News Cameraman*, New York, National Library Press, 1938, p. 72-73.

76. Alexander Alland, *Jessie Tarbox Beals: First Woman News Photographer*, New York, Graphic Press, 1978, p. 43-45.

77. Brian S. Osborne, « Constructing the State, Managing the Corporation, Transforming the Individual: Photography, Immigration and the Canadian National Railways, 1925-30 », *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*, Joan Schwartz et James Ryan, dir., Londres, Routledge, 2003, p. 164-166.

78. Bassnett, *Picturing Toronto*, p. 75-99.

79. Bassnett, *Picturing Toronto*, p. 100-127.

80. Arlene Chan, « Loi de l'immigration chinoise », *L'Encyclopédie canadienne*, consulté le 24 juillet 2021, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/chinese-immigration-act.

81. Lily Cho, *Mass Capture: Chinese Head Tax and the Making of Non-Citizens*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2021, p. 3-29. L'immigration chinoise a été pratiquement interdite de 1923 à 1947. Le gouvernement fédéral a publié des excuses pour la taxe d'entrée et la loi d'exclusion en 2006.

82. Peter Robertson, « Canadian Photojournalism during the First World War », *History of Photography* 2, n° 1 (1978), p. 42-46; et Peter Robertson, *Relentless Verity: Canadian Military Photographers Since 1885*, Toronto, University of Toronto Press et Archives publiques du Canada, 1973.

83. Ann Thomas, « World War I: The War of the Camera », *The Great War: The Persuasive Power of Photography*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2014, p. 24-28.

84. Thomas, « World War I: The War of the Camera », p. 14-16.

85. Thomas, « World War I: The War of the Camera », p. 20-26; Robertson, « Canadian Photojournalism during the First World War », *History of Photography* 2, nº 1 (1978), p. 49.

86. Carol Payne, *The Official Picture: The National Film Board of Canada's Stills Photography Division and the Image of Canada, 1941-71*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2013, p. 23-27.

87. Payne, *The Official Picture*, p. 26-29.

88. Kirsten McAllister, « Photographs of a Japanese Canadian Internment Camp: Mourning Loss and Invoking a Future », *Visual Studies*, vol. 21, nº 2 (2006), p. 133-156; Daphne Marlatt, dir., et Robert Minden, *Steveston Recollected: A Japanese-Canadian History*, Victoria, Provincial Archives of British Columbia, 1975.

89. Sarah Parsons, « 'Planted There Like Human Flags': Photographs of Inuit in the High Arctic and Cold War Anxiety, 1951-1956 », *Cold War Camera*, Thy Phu, Erina Duganne et Andrea Noble, dir., Durham, Duke University Press, 2023, p. 239-262.

90. Richard Harrington, *The Face of the Arctic: A Cameraman's Story in Words and Pictures of Five Journeys Into the Far North*, Londres, Hodder and Stoughton, 1954, p. 135-143.

91. Eric Sandeen, « 'The Show You See With Your Heart': *The Family of Man*' on Tour in the Cold War World ». *The Family of Man 1955–2001. Humanism and Postmodernism: A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*, Jean Back, dir., Marburg, Jonas Verlag, 2004, p. 101-121.

92. Payne, *The Official Picture*, p. 146-148.

93. Johanne Sloan, « Postcards and the Chromophilic Visual Culture at Expo 67 », *Expo 67: Not Just A Souvenir*, Rhona Richman Kenneally et Johanne Sloan, dir., Toronto, University of Toronto Press, 2010, p. 181-183.

94. Payne, *The Official Picture*, p. 145-155.

95. Sophie Hackett, « What It Means to Be Seen: Photography and Queer Visibility », *What It Means to Be Seen: Photography and Queer Visibility and Zanele Muholi: Faces and Phases,* Toronto, Ryerson Image Centre, 2014, p. 8-25.

96. Sophie Hackett, « Social Subjects », *Outsiders: American Photography and Film, 1950s–1980s*, Sophie Hackett et Jim Shedden, dir., Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2016, p. 18-19.

97. Serge Jongué, « The New Photographic Order », *13 Essays on Photography* [aussi en français, « Le nouvel ordre photographique », *Treize essais sur la photographie*], James Geoffrey, dir., Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1990, p. 38-39; 49-50.

98. Andrea Kunard, *Michael Semak*, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 2005, p. 10-17.

99. Pamela Harris, *Faces of Feminism: Portraits of Women Across Canada*, Toronto, Second Story Press, 1992.

100. Andrea Kunard, *Photography in Canada, 1960–2000* [aussi en français : *La photographie au Canada, 1960-2000*], p. 11-23.

101. Ian MacEachern, *artscanada* 1967; John Leroux, T*he Lost City: Ian MacEachern's Photographs of Saint John, Fredericton*, Goose Lane Editions, 2018. La série a été présentée dans une exposition du même nom, organisée par la Galerie d'art Beaverbrook.

Photographes phares : Vikky Alexander
1. Daina Augaitis, « Vikky Alexander: Extreme Beauty », *Vikky Alexander: Extreme Beauty*, Daina Augaitis dir., Vancouver, Vancouver Art Gallery, 2019, p. 17-34.

2. Nancy Tousley, « Allegory and Paradox in Vikky Alexander's 'Nature' », *Vikky Alexander: Extreme Beauty*, p. 71-74.

Photographes phares : Jessie Tarbox Beals
1. Laura Wexler, « The Missing Link », *Tender Violence: Domestic Visions in an Age of US Imperialism*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001, p. 262-290.

2. Wexler, « The Missing Link », p. 262-90; James Gilbert, *Whose Fair? Experience, Memory, and the History of the Great St. Louis Exposition*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

3. Beverly W. Brannan, « Jesse Tarbox Beals (1870-1942): Biographical Essay », *The Library of Congress: Prints and Photographs Reading Room*, janvier 2011, https://loc.gov/rr/print/coll/womphotoj/bealsessay.html; Alexander Alland, « 'The Picture Taken Lady'—Jessie Tarbox Beals », *Nieman Reports*, vol. 34, n° 2 (1980), p. 65-69.

Photographes phares : Claire Beaugrand-Champagne
1. Serge Allaire, *Une tradition documentaire au Québec? Quelle tradition? Quel documentaire? Claire Beaugrand-Champagne, Michel Campeau, Alain Chagnon, Serge Clément, Pierre Gaudard, Clara Gutsche, Brian Merrett, David Miller, Michel Saint-Jean, Gabor Szilasi*, Montréal, Vox Populi, 1993; Serge Jongué, « The New Photographic Order », *Thirteen Essays on Photography* [aussi en français, « Le nouvel ordre photographique », *Treize essais sur la photographie*], Geoffrey James, dir., Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1988, p. 33-50.

2. Doreen Lindsay Szilasi, *Disraeli : une expérience humaine en photographie*, Québec, Les publications de l'imagerie populaire, 1974; Claire Beaugrand-Champagne, *Émouvantes vérités*, Montréal, Québec, Les éditions de l'Homme, 2016.

Photographes phares : Roloff (Wilfred Roy) Beny

1. Edward Tompkins, « Roloff Beny: Forgotten Portraits of the Modern Age », *Queen's Quarterly*, vol. 103, nº 2 (1996), p. 340-351.

2. « Roloff Beny Is Dead at 60; Painter and Photographer », *New York Times*, 17 mars 1984, section 1, p. 17.

3. Roloff Beny, *Pleasure of Photography: The World of Roloff Beny*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1966.

Photographes phares : James Patrick Brady

1. Sherry Farrell Racette, « 'Enclosing Some Snapshots': James Patrick Brady, Photography, and Political Activism », *History of Photography*, vol. 42, nº 3 (2018), p. 275.

2. Racette, « 'Enclosing Some Snapshots' », p. 270-272, 287.

3. Racette, « 'Enclosing Some Snapshots' », p. 275.

4. Racette, « 'Enclosing Some Snapshots' », p. 279-280; Sherry Farrell Racette, « Returning Fire: Pointing the Canon: Aboriginal Photography as Resistance », *The Cultural Work of Photography in Canada*, p. 77-78.

Photographes phares : Edward Burtynsky

1. Lori Pauli, « Seeing the Big Picture », *Manufactured Landscapes: The Photographs of Edward Burtynsky*, avec des textes de Mark Haworth-Booth et Kenneth Baker, ainsi qu'une entrevue de Michael Torosian, Ottawa et New Haven, Musée des beaux-arts du Canada et Yale University Press, 2003, p. 22-26.

Photographes phares : Sidney Carter

1. David Calvin Strong, « Photography Into Art: Sidney Carter's Contribution to Pictorialism », *Journal of Canadian Art History*, vol. 17, nº 2 (1996), p. 6-27; 8.

2. David Calvin Strong, « Sidney Carter and Alfred Stieglitz: The Canadian Pictorialist Exhibition (1907) », *History of Photography*, vol. 20, nº 2 (1996), p. 160-162.

3. *Catalogue of the International Exhibition, Pictorial Photography*, Buffalo Fine Arts Academy, s.n., 1910. https://library.si.edu/digital-library/book/catalogueofinter00buff.

Photographes phares : Lynne Cohen

1. David Mellor, « Welcome to Limbo », *Occupied Territory*, New York, Aperture, 1987, p. 20.

2. Pour de plus amples informations sur l'œuvre de Lynne Cohen, voir Lynne Cohen et al., *Lynne Cohen : L'endroit du décor/Lost and Found*, Limoges, FRAC Limousin, 1992; et Ann Thomas, *No Man's Land: The Photography of Lynne Cohen*, New York, Thames & Hudson, 2001.

Photographes phares : Carole Condé et Karl Beveridge

1. Greig de Peuter et Nicole Cohen, « The Art of Collective Bargaining: An Interview with Carole Condé and Karl Beveridge », *Canadian Journal of Communications*, vol. 40, n° 2 (2015), p. 333-346; 334.

2. Martha Langford, « Workers in Progress: The Art of Carole Condé and Karl Beveridge », *Border Crossings*, vol. 25, n° 3 (août 2006), p. 98-103.

3. Condé et Beveridge, « Carole Condé and Karl Beveridge: Art and Activism Collide in the Provocative Photographs of Carole Condé and Karl Beveridge », 19 mai 2021, https://ago.ca/agoinsider/carole-conde-and-karl-beveridge.

Photographes phares : Evergon

1. Martha Hanna, *Evergon 1971-1987*, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1988, p. 9.

2. Sheilah Wilson, « An Interview with Evergon », *Blackflash*, vol. 32, n° 1 (2014), p. 46-51, 48.

Photographes phares : Rosemary Gilliat Eaton

1. Paul Seesequasis, *Blanket Toss Under Midnight Sun: Portraits of Everyday Life in Eight Indigenous Communities*, Toronto, Knopf, 2019, p. 15.

2. Danielle Siemens, « Photographic Encounters in the North: Rosemary Gilliat Eaton's 1960 Trip to the Eastern Canadian Arctic », mémoire de maîtrise, Université Carleton, Ottawa, 2016, http://curve.carleton.ca/system/files/etd/a5e1b888-e637-45ec-b720-0153865efcad/etd_pdf/b70079de047b24d6b4f5a685ec16a395/siemens-photographicencountersinthenorthrosemarygilliat.pdf.

3. Carol Payne, *The Official Picture: The National Film Board of Canada's Still Photography Division and the Image of Canada, 1941–1971*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2013; Cole Harbour Heritage Farm Museum, « Rosemary Eaton, An Activist for Heritage & Environment », *Community Stories: Virtualmuseum.ca*, s.d.

4. Danielle Siemens, « A Decade in the Woods: Rosemary Gilliat Eaton's Winter Cabin in Gatineau Park », *Up the Gatineau! [Gatineau Valley Historical Society]*, vol. 44, 2018, p. 1-17. https://www.gvhs.ca/publications/utga-decade.html.

Photographes phares : William Arthur Scott Goss

1. Sarah Bassnett, *Picturing Toronto: Photography and the Making of a Modern City*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2016, p. 21-49, 75-99.

2. Bassnett, *Picturing Toronto*, p. 128-150.

Photographes phares : Angela Grauerholz

1. Martha Hanna, « Collective Images/Imaging Collections », *Angela Grauerholz: The Inexhaustible Image… Épuiser l'Image*, Martha Hanna, dir., avec des contributions de Marnie Fleming et Olivier Asselin, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine et Musée des beaux-arts du Canada, 2010, p. 23-34.

2. À l'époque, elle s'intéressait au concept d'inconscient optique de Walter Benjamin. Hanna, « Collective Images », *Angela Grauerholz*, p. 25-28.

Photographes phares : Mattie Gunterman

1. Henri Robideau, *Flapjacks & Photographs: The Life Story of the Famous Camp Cook and Photographer Mattie Gunterman*, Vancouver, Polestar Press, 1995.

2. Robideau, *Flapjacks & Photographs*, p. 13.

3. Susan Close, *Framing Identity: Social Practices of Photography in Canada, 1880-1920*, Winnipeg, Arbeiter Ring Publishing, 2007.

4. « Mattie Gunterman Collection », *ARCA: Discover BC's Digital Treasures*, s.d., https://arcabc.ca/islandora/object/vpl%3Amadeline_gunterman_collection.

Photographes phares : Richard Harrington

1. Martha Langford, « Migrant Mothers: Richard Harrington's Indigenous 'Madonnas' », *History of Photography*, vol. 40, nº 1 (2016), p. 28-48, 30; voir aussi Martha Langford, « Richard Harrington's Guide: Universality and Locality in a Canadian Photographic Document », *Photography, History, Difference*, Tanya Sheehan, dir., Liban, Dartmouth College Press, 2015, p. 33-56.

2. Richard Harrington, *The Face of the Arctic: A Cameraman's Story in Words and Pictures of Five Journeys into the Far North*, New York, Schuman, 1952; Trevor Lloyd, « Portrait of a Harsh Land and a Needy People », *New York Times*, 30 novembre 1952, Section BR, p. 7.

3. Angèle Alain et Beth Greenhorn, « Project Naming and Canada's North », *Bibliothèque et Archives Canada*, balado, 24 min 26 s, 9 février 2012, https://www.youtube.com/watch?v=GMXvOQ2m4VI.

4. Alex Brockman, « 'It's Amazing to Me': Meet the Inuk Elder in This Photo Shared Around the World », *CBC News*, 6 mai 2019, https://www.cbc.ca/news/canada/north/jordan-konek-grandmother-arviat-photo-1.5118410?fbclid=IwAR1i7NXc3DYC7wmeQNeCo4tMAv5qpZNLmHldTua1Zeg3vCVZMY3AQUkTieI.

Photographes phares : Studio Hayashi

1. Patricia E. Roy, « The Japanese in British Columbia », *Shashin: Japanese Canadian Photography to 1942*, Grace Eiko Thomson, dir., Burnaby, Japanese Canadian National Museum, 2005, p. 7.

2. Grace Eiko Thomson, « Shashin: Japanese Canadian Photography to 1942 », *Shashin: Japanese Canadian Photography to 1942*, Burnaby, Japanese Canadian National Museum, 2005, p. 16; voir aussi Hayley Gray, *Hayashi Studio*, Storyhive, film, 25 min 14 s. YouTube http://www.hayashistudio.com.

3. Thomson, « Shashin: Japanese Canadian Photography to 1942 », p. 19.

Photographes phares : Alexander Henderson

1. S. G. Triggs, « Alexander Henderson: Nineteenth-Century Landscape Photographer », *Archivaria*, nº 5 (1977-1978), p. 45-53.

2. Anthony W. Lee, *The Global Flows of Early Scottish Photography: Encounters in Scotland, Canada, and China*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2019, p. 122-125.

3. Alexander Henderson, *Photographic Views and Studies of Canadian Scenery*, Montréal, autoédition, 1865. Joan Schwartz, « Henderson, Alexander », *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford, Oxford University Press, 2005, s.p. Louise Guay, « Alexander Henderson, Photographer », *History of Photography*, vol. 13, nº 1 (1989), p. 79-94.

4. David Harris discute des compétences d'Henderson en tant que spécialiste du marketing dans « Alexander Henderson's 'Snow and Flood after Great Storms of 1869' », *RACAR : Revue d'art Canadienne/Canadian Art Review*, vol. 16, nº 2 (1989), p. 155-160; p. 262-272.

5. Helene Samson, dir., *Alexander Henderson : art et nature*, Paris, Éditions Hazan, 2022.

6. Selon S. G. Triggs, le musée a constitué sa collection en ajoutant aux quelques tirages que le musée conservait déjà dans le fonds Notman, quelques négatifs et de nombreux tirages recueillis par David McCord, des achats de tirages, l'acquisition de deux albums complets et ce qui restait des archives de la famille Henderson. Voir S. G. Triggs, « Alexander Henderson: Nineteenth-Century Landscape Photographer », p. 52.

Photographes phares : Ulrich (Fred) Herzog

1. Dans une entrevue de 2012, Herzog, 81 ans, a abordé ce qu'il a appelé le « soi-disant Holocauste ». Il s'est par la suite excusé et a précisé s'être trompé. Voir Marsha Lederman, « The Collision: Fred Herzog, the Holocaust and Me », *The Globe and Mail*, 5 mai 2012, https://www.theglobeandmail.com/arts/the-collision-fred-herzog-the-holocaust-and-me/article4104746/.

2. Meeka Walsh (introduction) et Robert Enright (entrevue), « Colour His World: The Photography of Fred Herzog », *Border Crossings*, vol. 30, nº 119 (septembre 2011), p. 45-59.

3. Fred Herzog, « Exploring Vancouver in the Fifties and Sixties », *West Coast Line*, vol. 39, nº 2 (2005), p. 160; Jeff Wall, « Vancouver Appearing and Not Appearing in Fred Herzog's Photographs », *AA Files*, vol. 64, 2012, p. 15-20.

4. Walsh et Enright, « Colour His World ».

Photographes phares : Thaddeus (Tadeusz) Holownia

1. Peter Sanger, *Lightfield: The Photography of Thaddeus Holownia*, Kentville, Gaspereau Press, 2018, p. 30.

2. Geordie Miller, « A Fast Shutter for Slow Violence: The Art of Thaddeus Holownia », *Canadian Art*, 28 février 2017, https://canadianart.ca/reviews/thaddeus-holownia/.

3. Carol Payne, *Extended Vision: The Photography of Thaddeus Holownia 1975–1997*, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1998.

Photographes phares : C. D. (Chow Dong) Hoy

1. Faith Moosang, *First Son: Portraits by C.D. Hoy*, Vancouver, Presentation House Gallery; Arsenal Pulp Press, 1999.

Photographes phares : William James

1. Christopher Hume, *William James' Toronto Views: Lantern Slides from 1906–1939*, Toronto, James Lorimer, 1999, p. 5-11.

2. Linda Price, « William James: Pioneer Press Photographer », catalogue d'exposition, Archives de la Ville de Toronto, The Market Gallery, 21 novembre 1981-17 janvier 1982, s.p. Voir également Bassnett, *Picturing Toronto: Photography and the Making of a Modern City*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2016, p. 107-113.

3. Notice nécrologique, William James, *Toronto Star*, 18 novembre 1948.

4. Linda Price, « William James: Pioneer Press Photographer », s.p.

5. William James, « The Peculiarities of Photography », *Toronto Saturday Night*, 29 décembre 1909, p. 25.

6. Linda Price, « William James: Photographe de la Pioneer Press ».

7. Notice nécrologique, William James, *Toronto Star*, 18 novembre 1948.

8. Hume, *William James' Toronto Views*, p. 10-11.

Photographes phares : Yousuf Karsh

1. « Yousuf Karsh-A Chronology », *Yousuf Karsh: Heroes of Light and Shadow*, Dieter Vorsteher et Janet Yates, dir., Toronto, Stoddart, 2001, p. 223-224; Yousuf Karsh, *Karsh: A Biography in Images*, Boston, Museum of Fine Arts, 2003.

2. Rosemary Donegan, « Karsh's Working Man: Industrial Tensions and Cold War Anxieties », *Yousuf Karsh*, Vorsteher et Yates, dir., p. 153-161; James Opp, « Picturing Communism: Yousuf Karsh, Canadair, and Cold War Advertising », *The Cultural Work of Photography in Canada*, Carol Payne et Andrea Kunard, dir., Montréal, McGill-Queens University Press, 2011, p. 120-135.

3. Mary Panzer, « What Makes a Photograph Great? », *Yousuf Karsh*, Vorsteher et Yates, dir., p. 217-218.

Photographes phares : Minna Keene et Violet Keene Perinchief

1. Andrew Rodger, « Minna Keene, F.R.P.S. », *The Archivist*, vol. 14, nº 1 (janvier-février 1987), p. 12-13.

2. Malcolm Corrigall, « Minna Keene: A Neglected Pioneer », *Image & Text*, vol. 32, 2018, p. 21.

3. Corrigall, « Minna Keene: A Neglected Pioneer », p. 21.

4. Rodger, « Minna Keene, F.R.P.S. », p. 12-13.

5. Laura Jones, *Rediscovery: Canadian Women Photographers, 1841–1941*, catalogue de l'exposition tenue du 13 mai au 27 juin 1983, Londres, London Regional Art Gallery, 1983; Everett Roseborough, « Recollections and a Chronology of Violet Keene », *Photographic Canadiana*, vol. 15, nº 4 (janvier-février 1990), p. 5-8.

Photographes phares : Roy Kiyooka

1. John O'Brian, dir., *All Amazed: For Roy Kiyooka*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2002; et *Roy Kiyooka*, Vancouver, Artspeak Gallery et la Or Gallery, 1991.

2. Felicity Tayler, « Serial Positionings: Roy K. Kiyooka's 'Conceptual Art Trips' », *Journal of Canadian Art History*, vol. 36, nº 1 (2015), p. 129-152.

3. Andrew Smith, « Exhibition Needs Reason to Exist », *The Georgia Straight*, 17-24 novembre 1978, p. 23.

Photographes phares : Suzy Lake

1. Georgiana Uhlyarik, « Home in Toronto », *Introducing Suzy Lake*, Georgiana Uhlyarik, dir., Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2014, p. 127-139.

2. Sophie Hackett, « A New Scene in Montreal », *Introducing Suzy Lake*, p. 59-106.

3. Ce groupe a fondé la Toronto Photographers' Co-operative (aujourd'hui la Galerie TPW). Erin Silver, *Suzy Lake : sa vie et son œuvre*, Toronto, Institut de l'art canadien, 2020.

Photographes phares : Thomas Henry (Michel) Lambeth

1. Michael Tarosian, *Michel Lambeth: Photographer*, Ottawa, Archives publiques du Canada, 1986.

2. Maia-Mari Sutnik, « Michel Lambeth (1923–1977) An Enduring Presence », *Michel Lambeth: Photographer*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1998, p. 17.

3. Donnalu Wigmore et John Parry, *Isaacs Seen: 50 Years on the Art Front, a Gallery Scrapbook*, Toronto, Justina M. Barnicke Gallery, Hart House, 2005.

Photographes phares : Studio Livernois
1. Michel Lessard, *The Livernois Photographers* [aussi en français, *Les Livernois : Photographes*], Québec, Musée du Québec, 1987, p. 71.

2. Colleen Skidmore, « The Livernois Studio, 1854–74 », *Rare Merit: Women in Photography in Canada, 1840–1940*, Vancouver, UBC Press, 2022, p. 37-57.

3. H. V. Nelles, « Souvenirs de Québec », *The Art of Nation-Building: Pageantry and Spectacle at Quebec's Tercentenary*, Toronto, University of Toronto Press, 2019, p. 253-284.

Photographes phares : Ken Lum
1. Charles Reeve, « 'Melly Shum Hates Her Job' But Europeans Love This Work by Canadian Artist Ken Lum », *The Conversation: Canada*, 11 novembre 2020, https://theconversation.com/melly-shum-hates-her-job-but-europeans-love-this-work-by-canadian-artist-ken-lum-149120.

2. Reeve, « 'Melly Shum Hates Her Job' ».

3. Kitty Scott, « Ken Lum Works with Photography », *Ken Lum Works with Photography*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2002, p. 11-30.

4. Grant Arnold, « Ken Lum: The Subject in Question », *Ken Lum*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 2011, p. 17-55.

5. Okwui Enwezor, « Social Mirrors: On the Dialectic of the Abstract and Figural in Ken Lum's Work », *Ken Lum*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 2011, p. 61-92.

Photographes phares : Arnaud Maggs
1. Maia-Marie Sutnik, « Portraits by Arnaud Maggs », *Arnaud Maggs, Works 1976–1999*, Toronto, Power Plant Contemporary Art Gallery, 1999, p. 9-17.

2. Philip Monk, « Life's Traces », *Arnaud Maggs, Works 1976–1999*, p. 19-30. Voir également Anne Cibola, *Arnaud Maggs : sa vie et son œuvre*, Toronto, Institut de l'art canadien, 2022; Maia-Mari Sutnik et Sophie Hackett, *Arnaud Maggs: Scotiabank Photography Award 2012*, Göttingen, Steidl, 2013.

3. Sutnik, « Portraits by Arnaud Maggs », p. 15.

Photographes phares : Hannah Maynard
1. Carol J. Williams, *Framing the West: Race, Gender, and the Photographic Frontier in the Pacific Northwest*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 126; voir également Colleen Skidmore, « The Maynard Studio, 1862–1912 », *Rare Merit: Women in Photography in Canada, 1840-1940*, Vancouver, UBC Press, 2022, p. 83-115.

2. Williams, *Framing the West*, p. 135.

3. Monique L. Johnson, « Montage and Multiples in Hannah Maynard's Self-Portraits », *History of Photography*, vol. 41, nº 2 (2017), p. 159-170; voir également Claire Weissman Wilks, *The Magic Box. The Eccentric Genius of Hannah Maynard*, Toronto, Exile Editions, 1980.

4. Jennifer Salahub, « Hannah Maynard: Crafting Professional Identity », *Rethinking Professionalism: Women and Art in Canada, 1850–1970*, Kristina Huneault et Janice Anderson, dir., Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2012, p. 136.

Photographes phares : Samuel McLaughlin

1. Joan M. Schwartz, « Samuel McLaughlin », *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, John Hannavy, dir., New York, Routledge, 2007, p. 913; Richard J. Huyda, « Canadian Portfolios and Albums: Nineteenth Century Records and Curiosities », *Canadian Perspectives: A National Conference on Canadian Photography*, 1-4 mars 1979, transcription, p. 39-52; Michel Lessard, « Une première au Canada : Le portfolio photographique de Samuel McLaughlin », *Cap-aux-Diamants*, vol. 3, nº 2 (1987), p. 9-12, https://www.erudit.org/fr/revues/cd/1987-v3-n2-cd1039400/6686ac/.

2. Pour une copie numérisée, voir : https://www.bibliotheque.assnat.qc.ca/DepotNumerique_v2/AffichageFichier.aspx?idf=152510.

Photographes phares : Geraldine Moodie

1. Dorothy Harley Eber, *When the Whalers Were up North: Inuit Memories from the Eastern Arctic*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 1989, p. 116.

2. Sa grand-mère, l'écrivaine Susanna Moodie, est l'autrice de *Roughing It In the Bush* (1852) et a appris à sa fille Agnes à peindre des fleurs. À son tour, Agnes a travaillé comme illustratrice et a engagé Geraldine pour l'aider à colorier les illustrations d'un livre de fleurs sauvages écrit par une des tantes d'Agnes.

3. Donny White, « In Search of Geraldine Moodie: A Project in Progress », *Imaging the Arctic*, J. C. H. King et Lidchi Henrietta, dir., Seattle, University of Washington Press, 1998, p. 90. Voir également Donny White, *In Search of Geraldine Moodie*, Regina, Canadian Plains Research Centre, University of Regina, 1998; Colleen Skidmore, « The Moodie Studio, 1895-1905 », *Rare Merit: Women in Photography in Canada, 1840–1940*, Vancouver, UBC Press, 2022, p. 117-141.

4. White, « In Search of Geraldine Moodie », p. 93.

Photographes phares : Harold Mortimer-Lamb

1. Ariane Isler-de Jongh, « The Night Photography of Harold Mortimer Lamb », *History of Photography*, vol. 20, nº 2 (1996), p. 157-159.

2. Robert Amos, *Harold Mortimer Lamb: The Art Lover*, Victoria, TouchWood Editions, 2013; et Maria Tippett, « Review: Harold Mortimer-Lamb: The Art Lover », *BC Studies* nº 184 (hiver 2014-2015), p. 150-152.

Photographes phares : N.E. Thing Co. (NETCO)

1. David Moos, « Locating Iain Baxter& », *Iain Baxter& Works 1958–2011*, David Moos, dir., Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2011, p. 53-59.

2. Michael Darling, « Iain Baxter&'s Proto-Eco-Art Campaign », *Iain Baxter& Works 1958–2011*, p. 69-79.

Photographes phares : William Notman

1. Hélène Samson et Suzanne Sauvage, dir., *Notman: Visionary Photographer* [aussi en français, *Notman : photographe visionnaire*], Montréal et Paris, Musée McCord et Éditions Hazan, 2016.

2. Colleen Skidmore, « 'All That Is Interesting in the Canadas': William Notman's Maple Box Portfolio of Stereographic Views, 1860 », *Journal of Canadian Studies*, vol. 32, 1997-1998, p. 69-90.

Photographes phares : Peter Pitseolak

1. Dorothy Harley Eber, « Peter Pitseolak, An Historian for Seekooseelak », *Peter Pitseolak (1902–1973), Inuit Historian of Seekooseelak: Photographs and Drawings from Cape Dorset, Baffin Island*, par David Bellman, Montréal, Musée McCord, 1980, p. 13; Amy Adams, « Arctic and Inuit Photography Part Two: Through the Looking Glass », *Inuit Art Quarterly*, vol. 15, nº 3 (automne 2000), p. 4-15.

2. Eber, « Peter Pitseolak », p. 12, 19.

3. Eber, « Peter Pitseolak », p. 16.

4. Peter Pitseolak et Dorothy Harley Eber, *People from Our Side: A Life Story with Photographs*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 1993, réimpression de 1975, n. p.

Photographes phares : Mary T. S. Schäffer

1. Colleen Skidmore, *Searching for Mary Schäffer: Women Wilderness Photography*, Edmonton, University of Alberta Press, 2017.

2. S. Brown, *Alpine Flora of the Canadian Rocky Mountains*, Philadelphie, GP Putnam, 1907, https://digital.library.yorku.ca/yul-201421/alpine-flora-canadian-rocky-mountains#page/38/mode/2up.

3. Skidmore, *Searching for Mary Schäffer*, p. 158.

4. Mary T. S. Schäffer, *Old Indian Trails: Incidents of Camp and Trail Life, Covering Two Years' Exploration through the Rocky Mountains of Canada*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1911.

Photographes phares : Michael Semak

1. Cité dans Andrea Kunard, *Michael Semak*, Ottawa, MCPC, 2005, p. 9.

Photographes phares : Sandra Semchuk

1. Pierre Dessureault, *How Far Back Is Home… Sandra Semchuk*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1995.

2. Sandra Semchuk, *Excerpts from a Diary*, catalogue de l'exposition tenue à la Mendel Art Gallery du 24 février au 4 avril 1982, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1982.

Photographes phares : Michael Snow

1. Robert Enright, « The Lord of the Missed Rules: An Interview with Michael Snow », *Border Crossings*, vol. 26, n° 2 (mai 2007), https://bordercrossingsmag.com/article/the-lord-of-missed-rules-an-interview-with-michael-snow.

2. Michael Snow, « On My Photographic Works », *Michael Snow Photo-Centric*, Adelina Vlas, dir., New Haven, Yale University Press avec le Philadelphia Museum of Art, 2014, p. 54.

3. Dennis Reid, Michael Snow, Philip Monk et Louise Dompierre, *Visual Art, 1951-1993, Exploring Plane and Contour: The Drawing, Painting, Collage, Foldage, Photo-work, Sculpture and Film of Michael Snow From 1951 to 1967*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1994.

Photographes phares : Gabor Szilasi

1. « Interview with Gabor Szilasi, December 5, 1979, Montréal », *Environnements*, Ottawa, Office national du film du Canada, 1980.

2. David Harris, *Gabor Szilasi: Photographies, 1954–1996*, Montréal et Kingston, publié pour Vox Populi par McGill-Queen's University Press, 1997.

3. David Harris, *Gabor Szilasi : l'éloquence du quotidien*, Joliette, Musée d'art de Joliette, 2009; Zoë Tousignant, *Gabor Szilasi : le monde de l'art à Montréal, 1960-1980*, Montréal, Musée McCord, 2019.

Photographes phares : Sam Tata

1. Entretien avec Sam Tata par John K. Grande (Montréal, Canada, 18 juillet 1988), publié en français sous le titre « Pour réussir un portrait », *Vie des arts*, vol. 41, n° 168 (automne 1997), p. 26-29. Traduction anglaise disponible sur Virtual Shanghai, un projet de recherche en ligne dirigé par Christian Henriot et axé sur les images historiques de Shanghai, financé par l'Institut d'Asie orientale (CNRS-Université de Lyon) et le Center for Chinese Studies de l'Université de Californie, Berkeley, https://www.virtualshanghai.net/References/Biography?ID=12.

2. Pierre Dessureault, *L'époque Tata*, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1988; Sam Tata, *A Certain Identity: 50 Portraits*, Ottawa, Deneau, 1983; Sam Tata, *Shanghai 1949: the End of an Era*, Toronto, Deneau Publishers, 1990.

Photographes phares : Jeff Thomas

1. Le théoricien de la culture anishnaabe, Gerald Vizenor, a inventé le terme « survivance » pour rejeter l'idée que les peuples autochtones sont des victimes et pour souligner la vitalité continue des cultures autochtones. Voir Vizenor, *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999.

2. Richard Hill, « Working Histories », *Jeff Thomas: A Study in Indianness*, Toronto, Gallery 44 Centre for Contemporary Photography, 2004, p. 8-19.

3. Ali Kazimi, réalisateur, *Shooting Indians: A Journey with Jeffery Thomas*, film documentaire, 56 min, Toronto, Vtape, 1997; Tanya Harnett et Jeff Thomas, « A Conversation with Tanya Harnett and Jeff Thomas », *Auto/Biography Studies*, vol. 31, nº 3 (2016), p. 445-463.

4. Richard Hill, « Working Histories », p. 48.

Photographes phares : William James Topley

1. Geneviève Morin et Emma Hamilton-Hobbs, « William Topley: Exposure on Ottawa », *Bibliothèque et Archives Canada*, balado, 40 min 57 s, 23 février 2017.

2. Emma Hamilton-Hobbs, « From Friendless Women to Fancy Dress Balls: William James Topley's Photographic Portraits », mémoire de maîtrise, Université Carleton, Ottawa, 2014, https://curve.carleton.ca/0faecfaa-039a-46e5-9591-0c2e7705b819.

Photographes phares : Larry Towell

1. Grant Arnold, *Larry Towell: Gifts of War*, Windsor, Art Gallery of Windsor, 1988, s. p.

2. Larry Towell, *House on Ninth Street*, Dunvegan, Cormorant Books, 1994.

Photographes phares : John Vanderpant

1. Sheryl Salloum, *Underlying Vibrations: The Photography and Life of John Vanderpant*, Nanoose Bay, Heritage House Publishing, 2000.

2. Melissa K. Rombout, « John Vanderpant: A Modernist Vision of Canada », *History of Photography*, vol. 20, nº 2 (1996), p. 129-137.

3. Jill Delaney, « John Vanderpant's Canada », *The Cultural Work of Photography in Canada*, Carol Payne et Andrea Kunard, dir., Montréal, Mc-Gill Queen's University Press, 2011, p. 57-69.

Photographes phares : Jeff Wall

1. Achim Hochdörfer, « Jeff Wall's Historicizing Confrontation with Conceptual Art », *Jeff Wall: Photographs*, Vienne, MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2003, p. 34-47; Kaja Silverman, « Total Visibility », *Jeff Wall: Photographs*, p. 60-109.

2. Peter Galassi, « Unorthodox », *Jeff Wall*, New York, Museum of Modern Art, 2007, p. 24-25, 30, 36.

3. Jeff Wall, *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*, New York, Museum of Modern Art, 2007.

Photographes phares : Ian Wallace
1. Ian Wallace, « The Modernity Thesis and the Crisis in Representation », *Ian Wallace: At the Intersection of Painting and Photography*, Diana Augaitis, dir., Londres, Black Dog, 2012, p. 41; Christos Dikeakos, *Ian Wallace: Selected Works, 1970-1987*, Vancouver, Art Gallery of Vancouver, 1988. Pour une perspective internationale sur son œuvre, voir Monika Szewczyk et al., *Ian Wallace: a Literature of Images*, Zürich, Kunsthalle Zürich, 2008.

2. Grant Arnold, « Ian Wallace: An Annotated Chronology », *Ian Wallace: At the Intersection of Painting and Photography*, p. 316-332. Voir aussi Daina Augaitis, « Ian Wallace: Framing a Practice », *Ian Wallace: At the Intersection*, p. 16-31.

3. Ian Wallace, « Photoconceptual Art in Vancouver », *Thirteen Essays on Photography* [aussi en français : « L'art photoconceptuel à Vancouver », *Treize essais sur la photographie*], Geoffrey James, dir., Ottawa, Musée canadien de la photographie, 1988, p. 94-112.

Photographes phares : Margaret Watkins
1. Ann Thomas, « Between a Hard Edge and a Soft Curve: Modernism in Canadian Photography », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art Canadien*, vol. 21, nº 1-2 (2000), p. 86.

2. Mary O'Conner et Kathleen Tweedie, *Seduced by Modernity: The Photography of Margaret Watkins*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007, p. 37; Lori Pauli, avec une introduction de Joseph Mulholland, *Margaret Watkins: Domestic Symphonies*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2012.

3. « Margaret Watkins in Moscow and Leningrad 1933 », *The Hidden Lane Gallery*, 22 janvier 2013.

Photographes phares : Edith S. Watson
1. Victoria Hayward, *Romantic Canada*, Toronto, Macmillan, 1922. Pour consulter une version en ligne de cette publication, visitez : https://digital.library.upenn.edu/women/hayward/canada/canada.html. Voir également : Anna Carlevaris, « Edith S. Watson and Romantic Canada (1922) », *History of Photography*, vol. 20, nº 2 (1996), p. 163-165; Colleen Skidmore, « Travel, Photography, and Photojournalism, 1872-1940 », *Rare Merit: Women in Photography in Canada, 1840-1940*, Vancouver, UBC Press, 2022, p. 171-177.

2. Frances Rooney, *Working Light: The Wandering Life of Photographer Edith S. Watson*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 1996; Skidmore, *Rare Merit*, p. 171-177.

3. Margaret Warner Morley, *Down North and Up Along*, New York, Dodd Mead, 1900). [avec des photographies d'Edith S. Watson, de sa sœur Amelia Watson

et de leur ami Fred Warner]. Pour consulter ce document via *Canadiana.ca*, voir : https://www.canadiana.ca/view/oocihm.08007/12?r=0&s=1.

4. Frances Rooney, *Working the Rock: Newfoundland and Labrador in the Photographs of Edith S. Watson, 1890-1930*, Portugal Cove-St. Philip's, NL, Boulder Publications, 2017.

5. Rooney, *Working the Rock*, p. 17; Skidmore, *Rare Merit*, p. 173-174.

Institutions

1. W. B. Smith, *The Photographic Art Journal*, n° 3 (mai 1852), p. 320.

2. Leur travail pour le journal devient un tremplin vers une collaboration plus officielle sous la forme de la Centennial Photographic Company, qui obtient le monopole des photographies prises lors de l'Exposition universelle de 1876 organisée à Philadelphie à l'occasion du centenaire de la déclaration d'indépendance des États-Unis, y compris les droits de création des cartes d'identité photographiques exigées du public visiteur et des personnes participantes.

3. « Our Photo Album », *The St. Louis and Canadian Photographer*, vol. 6, n° 2 (1888), p. 59.

4. M. P. Simons, *Anthony's Photographic Bulletin*, 1er octobre 1873, p. 305-320; 318.

5. W. Jerome Harrison et Arthur H. Elliott, dir., *International Annual of Anthony's Photographic Bulletin*, vol. 2, New York et Londres, E & H. T. Anthony & Co., 1889, p. 447-454.

6. W. B. Smith, *The Photographic Art Journal*, n° 2 (octobre 1851), p. 254.

7. Richard Rydell, *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

8. Hugh W. Diamond, « Dublin Exhibition: The Report of the Jury and List of Awards », *The Journal of the Photographic Society of London*, vol. 10, 1866-1867, p. 170. Il est possible qu'il s'agisse des vues soumises par Livernois puisque le studio a réalisé un certain nombre de commandes pour la Commission, dont deux albums sur la construction de chemins de fer présentés à l'Exposition universelle de Paris en 1878. Voir Michel Lessard, *Les Livernois Photographes*, Québec, Musée du Québec, 1987, p. 28. Voir également Brendan Cull, « Early Canadian Botanical Photography at the Exposition Universelle, Paris 1867 », *Scientia Canadensis*, vol. 39, n° 1 (2016), p. 27-50.

9. Lessard, *Les Livernois Photographes*, p. 119. Diamond, « Dublin Exhibition: The Report of the Jury and List of Awards », p. 170.

10. « Photography at the International Exhibition », *The Journal of the Photographic Society of London*, vol. 8, nº 123 (15 juillet 1862), Londres, Taylor & Francis, p. 79-86; 81.

11. Lessard, *Les Livernois Photographes*, p. 28.

12. « Regina's Fair: North West Products Astonish the British Farmers », *The Leader*, Regina, 14 octobre 1890, p. 1.

13. Le Toronto Camera Club possède une vaste collection de documents, qui sont actuellement conservés à Bibliothèque et Archives Canada, à Ottawa.

14. L. A. Koltun et Andrew Birrell, *Private Realms of Light: Amateur Photography in Canada, 1839-1940*, Markham, Ontario, Fitzhenry & Whiteside, 1984, p. 93-94.

15. Bassnett, *Picturing Toronto*, p. 43-44.

16. Koltun et Birrell, *Private Realms of Light*, p. 78. Koltun et Birrell relatent également que le *Canadian Photographic Standard* conseille à tous les amateurs de Montréal d'adhérer au Montreal Camera Club, car « outre les immenses avantages qu'il présente sur le plan de la photographie, son statut social est des plus élevés », p. 22.

17. Grace Eiko Thomson, *Shashin: Japanese Canadian Photography to 1942*, Burnaby, Japanese Canadian National Museum, 2005. Au sud de Vancouver, à Seattle, le célèbre médecin nippo-américain Kyo Koike contribue à la création d'un club de photographie en 1924 « dans le but de tisser des liens entre les photographes pictorialistes, issus de l'immigration japonaise ou américains, par des activités de club, des expositions, etc. ». Voir « Kyo Koike photograph collection, approximately 1920-1940 », *Archives West*, s.d., http://archiveswest.orbiscascade.org/ark:/80444/xv57546.

18. Diana Pederson et Martha Phemister, « Women and Photography in Ontario, 1839-1929: A Case Study of the Interaction of Gender and Technology », *Despite the Odds: Essays on Canadian Women and Science*, Marianne Gosztonyi Ainley, dir., Montréal, Véhicule Press, 1990, p. 42.

19. Andrew Oliver, *The First Hundred Years: An Historical Portrait of The Toronto Camera Club*, Gormley, Aurora Nature Photography and Pub., 1988, p. 13.

20. Koltun et Birrell, *Private Realms of Light*, p. 29.

21. Oliver, *The First Hundred Years*, p. 12.

22. Koltun et Birrell, *Private Realms of Light*, p. 36.

23. Koltun et Birrell, *Private Realms of Light*, p. 33. Voir aussi Ann Thomas, « Between a Hard Edge and a Soft Curve: Modernism in Canadian

Photography », *Journal of Canadian Art History*, vol. 211, nº 1-2 (2000), p. 74-95; 76.

24. Lilly Koltun, « Art Ascendant, 1900-1914 », *Private Realms of Light: Amateur Photography in Canada, 1839-1940*, p. 44.

25. Zoë Tousignant, « Leaping Forward: The Montreal Museum of Fine Art's New Photographic Collecting Practices », *Ciel Variable*, nº 89 (24 octobre 2011), p. 51-56.

26. Andrea Kunard, « The Role of Photography Exhibitions at the National Gallery of Canada (1934-1960) », *Journal of Canadian Art History*, vol. 30, nº 1-2 (janvier 2009), p. 28-59; 30.

27. Anne Kavanagh, « Private Collection & Public Exhibition: The Art Gallery of Ontario's Responding to Photography », mémoire de maîtrise, Université Ryerson, Toronto, 2014. https://doi.org/10.32920/ryerson.14657133.v1.

28. Pour plus d'information sur les prédécesseurs et l'ONF, voir Paul Couvrette, « National Film Board: Stills Division, Past & Present », *Transcript of Canadian Perspectives : A National Conference on Canadian Photography, March 1–4, 1979*, Phil Bergerson, dir., Toronto, Ryerson Polytechnical Institute, 1979, p. 254-284.

29. Carol Payne, *The Official Picture: The National Film Board of Canada's Still Photography Division and the Image of Canada, 1941-1971*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2013, p. 9-10.

30. Carol Payne et Andrea Kundard, « Writing Photography in Canada », *The Cultural Work of Photography in Canada*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 235-236; Martha Langford, « Introduction », *Contemporary Canadian Photography from the Collection of the National Film Board*, Edmonton, Hurtig, 1984, p. 7-16.

31. « Literati: Star Weekly at Million », *Variety*, 29 juin 1960, p. 77.

32. Maia-Mari Sutnik, « Michel Lambeth (1923-1977), An Enduring Presence », *Michel Lambeth : Photographer*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1998, p. 17.

33. Carol Payne, *The Official Picture*, p. 124.

34. Marc Mayer, « Foreword », *The Extended Moment: Fifty Years of Collecting Photographs at the National Gallery of Canada*, Ann Thomas et John McElhone, dir., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2018, p. 9.

35. « Notre mandat », *Bibliothèque et Archives Canada*, dernière mise à jour en 2022, https://bibliotheque-archives.canada.ca/fra/organisation/a-notre-sujet/mandat/Pages/mandat.aspx.

36. Carol Payne et Andrea Kunard, « Writing Photography in Canada », p. 231. Payne et Kunard soutiennent que « la plupart des écrits sur la photographie du dix-neuvième et du début du vingtième siècle sont l'œuvre d'archivistes dont les objets d'étude et l'approche de la discipline ont été façonnés par les archives elles-mêmes ».

37. Ann Thomas, « In the Right Light, At the Right Time », *The Extended Moment: Fifty Years of Collecting Photographs at the National Gallery of Canada* [aussi en français : *L'espace d'un instant : Cinquante ans de collectionnement de photographies au Musée des beaux-arts du Canada*], Ann Thomas et John McElhone, dir., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada; Milan, 5 Continents Editions, 2018, p. 14.

38. Thomas et McElhone, *The Extended Moment*, p. 16.

39. Thomas et McElhone, *The Extended Moment*, p. 23.

40. Thomas et McElhone, *The Extended Moment*, p. 21.

41. Phyllis Lambert, architecte et membre de la famille Bronfman, a fait don de plus de 500 œuvres, dont des daguerréotypes et 279 tirages de Walker Evans, et d'un soutien financier annuel pour les acquisitions. Voir Thomas et McElhone, *The Extended Moment*, p. 19.

42. Daile Kaplan, *Pop Photographica: Photography's Objects in Everyday Life, 1842-1969*, avec une introduction de Maia-Mari Sutnik, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2003.

43. La galerie a dépensé 120 000 dollars pour un peu plus de 150 photographies. À l'époque, la critique Nancy Tousley a souligné qu'il était extraordinaire « qu'une telle somme ait été dépensée au service de seulement sept photographes à ce stade du développement de la photographie au Canada ». Voir Nancy Tousley, « The Banff Purchase », *Vanguard*, vol. 8, n° 8 (octobre 1979).

44. Karla McManus, « Producing and Publishing *The Banff Purchase*: Nationalism, Pedagogy, and Professionalism in Contemporary Canadian Art Photography, 1979 / Production et publication du livre *The Banff Purchase* : nationalisme et pédagogie », *Journal of Canadian Art History*, vol. 36, n° 1 (2015), p. 76-101.

45. Andrew Birrell, « Criteria for Collecting: The Public Archive », *Transcript of Canadian Perspectives*, p. 246-247.

46. Birrell, « Criteria for Collecting: The Public Archive », p. 246-247.

47. Idlout a fait l'objet du documentaire de Douglas Wilkinson, *Land of the Long Day* (1952), une production de l'ONF qui a été largement diffusée, et une photographie d'Idlout et de sa famille prise par Wilkinson a été gravée sur le billet de 2 dollars canadien de 1975 à la fin des années 1980. Voir Carol Payne,

« Inuit, the Crown, and Racialized Visuality: Photographs from the 1956 Canadian Governor General's Artic Tour », *Photography and Culture*, 2022.

48. Carol Payne, avec les contributions de Beth Greenhorn, Piita Irniq, Manitok Tompson, Deborah Kigjugalik Webster, Sally Kate Webster et Christina Williamson, « Disruption and Testimony: Archival Photographs, Project Naming, and Inuit Memory in Nunavut », *Adjusting the Lens: Indigenous Activism, Colonial Legacies, and Photographic Heritage*, Sigrid Lien et Hilde Wallem Nielssen, dir., Vancouver, UBC Press, 2021, p. 125-142.

49. Payne, *The Official Picture*, p. 180-187.

50. Andrea Kunard, « Promoting Culture through Photography in the National Gallery of Canada and the Still Photography Division of the National Film Board of Canada », ProQuest Dissertations Publishing, 2004.

51. Thomas et McElhone, *The Extended Moment*, p. 21.

52. Grace Eiko Thomson, *Shashin; Hayashi Studio*, vidéo, 25 min 15 s, réalisée par Hayley Gray, Vancouver, Scopitone Films, 2019.

53. Henry Bishop et Frank Boyd, *A Black Community Album Before 1930*, Dartmouth, Black Cultural Centre for Nova Scotia; Halifax, Mount Saint Vincent University Art Gallery, 1983. Pour un aperçu de l'histoire de l'établissement de la communauté noire en Nouvelle-Écosse, voir : « Our History », *Black Cultural Centre for Nova Scotia*, 2021, https://bccns.com/our-history/.

54. Pour un contexte plus large, voir Zoë Tousignant, « Canadian Photography Magazines, 1970-1990: Reconsidering a History of Photography in Print », *Ciel variable*, nº 105 (hiver 2017), p. 44-51.

55. Johanne Sloan, « *Relations*, 1988: Photographic, Postmodern, Feminist / *Relations*, 1988 : Photographique, Postmoderne, Féministe », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 36, nº 1 (2015), p. 181-201.

56. Sloan, « Relations, 1988 », p. 192.

57. Sloan, « Relations, 1988 », p. 196.

58. Le concept de souveraineté visuelle de Jolene Rickard a eu une grande influence dans le domaine. Voir Jolene Rickard, « Sovereignty: A Line in the Sand », *Strong Hearts: Native American Visions and Voices*, *Aperture*, vol. 139, printemps 1995, p. 51-59.

59. Erin Szikora, « Visual Sovereignty and the Making of NIIPA: Tracing an Archival History of the Native Indian/Inuit Photographers' Association (1985-2005/2006) », mémoire de maîtrise, OCADU, Toronto, 2020, p. 11.

60. Graham Rockingham, « Hamilton Group Was Key to Giving Indigenous Photography a National Perspective », *Hamilton Spectator*, 11 janvier 2018,

https://www.thespec.com/opinion/2018/01/11/hamilton-group-was-key-to-giving-indigenous-photography-a-national-perspective.html; Yvonne Maracle, « Native Indian/Inuit Photographers' Association », *Canadian Woman Studies/Les cahiers de la femme*, vol. 10, n° 2-3 (1989), p. 158; Rhéanne Chartrand, « Why Not Hamilton: Shining Light on the Creation of the Native Indian/Inuit Photographer's Association », *Building Cultural Legacies Hamilton*, 2018, https://buildingculturallegacies.ca/artist/native-indian-inuit-photographers-association-niipa/.

61. Claudia Beck, « The Condition of the Photographic Market Place in Canada », *Transcript of Canadian Perspectives*, p. 195-201, et Patrick Close, « Parallel Galleries in Canada with Special Reference to Photography », *Transcript of Canadian Perspectives*, p. 202-221.

62. Beck, « The Condition of the Photographic Market Place in Canada », p. 195-201, et Close, « Parallel Galleries in Canada with Special Reference to Photography », p. 202-221.

63. Michel Semak, dir., « Editorial », *Impressions*, vol. 9, Toronto, Université York, 1974, p. 4.

64. Garry Neill Kennedy, *The Last Art College: Nova Scotia College of Art and Design, 1968-1978*, Cambridge, MIT Press, 2012.

65. Millie McKibbon, « Photography and the Public Gallery in Canada », *Transcript of Canadian Perspectives*, p. 232.

Genres et questions essentielles

1. Sur la manière dont les portraits constituent les sujets sociaux et définissent et régulent les domaines sociaux, voir Allan Sekula, « The Body and the Archive », *October*, n° 39 (hiver 1986), https://doi.org/10.2307/778312, et John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993. Sur les pratiques au Canada, voir Bassnett, *Picturing Toronto: Photography and the Making of a Modern City*, Montréal et Kingston; McGill-Queen's University Press, 2016, chapitre 5.

2. Au cours d'une entrevue réalisée en 1960 par la CBC, Marshall a observé qu'elle n'avait pas été la cible de préjugés au Canada ou en Europe, mais qu'elle en avait été victime aux États-Unis. Toutefois, en plus de ses questions à propos des préjugés, la personne menant l'entrevue a également questionné Marshall sur la façon dont elle gérait ses émotions fortes et sur son intention de continuer à offrir sa voix et, à la télévision, son corps, au public canadien. Allan Anderson, « Assignment: Phyllis Marshall », 5 août 1960, 7 min 31 s, https://www.cbc.ca/player/play/1539501133.

3. Sarah Parsons, « Women in Fur: Empire, Power and Play in a Victorian Photography Album », *British Art Studies*, n° 17 (novembre 2020), https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-18/women-in-fur.

4. Carol J. Williams, *Framing the West: Race, Gender, and the Photographic Frontier in the Pacific Northwest*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 135.

5. Faith Moosang, « Les portraits pionniers de C. D. Hoy : hommage d'un photographe sino-canadien à sa communauté », https://www.aci-iac.ca/fr/lessai/les-portraits-pionniers-de-c-d-hoy.

6. Allan Sekula, « The Body and the Archive », *October*, vol. 39, 1986, p. 6.

7. *Photographs Objects Histories: On the Materiality of the Image*, Elizabeth Edwards et Janice Hart, dir., Londres, Routledge, 2004.

8. La photographie de Lu et l'histoire orale de la famille ont été recueillies dans le cadre de The Family Camera Network (Le réseau des photos de famille), un projet collaboratif dirigé par la professeure Thy Phu : http://familycameranetwork.org/. Voir également Thy Phu, Elspeth H. Brown et Deepali Dewan, « The Family Camera Network », *Photography and Culture*, vol. 10, n° 2 (2017), p. 147-163.

9. bell hooks, « In Our Glory: Photography and Black Life », *Art on My Mind: Visual Politics*, New York, The New Press, 1995, p. 54-64, 59.

10. Elspeth H. Brown et Thy Phu, dir., *Feeling Photography*, Durham, Duke University Press, 2014.

11. Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980, p. 41.

12. Marianne Hirsch, « Introduction: Familial Looking », *The Familial Gaze*, Marianne Hirsch, dir., Hanover Dartmouth College, 1999, p. xi-xxv, xiii.

13. Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 7.

14. Voir également Henry Bishop et Frank Boyd, *A Black Community Album Before 1930*, Dartmouth, Black Cultural Centre for Nova Scotia; Halifax, Centre d'art de l'Université Mount St. Vincent, 1983. Sur la culture visuelle de la ségrégation en Nouvelle-Écosse, voir Gabrielle Moser, « Familial Ties and Citizen Claims: Photography and Early Civil Rights Activism in African-Canadian Newspapers », *Visual Studies*, 2020, https://doi.org/10.1080/1472586X.2020.1827973.

15. Julie Crooks, « The Bell-Sloman Collection at Brock University: A Fugitive Archive », *Photography and Culture*, vol. 10, n° 2 (2017), p. 173-180, 173. Voir les archives de la famille Rick Bell, https://exhibits.library.brocku.ca/s/rick_bell_family/page/welcome. Ces archives ont également été une source importante pour l'exposition *Free Black North* (Noirs libres du Nord), commissariée par Julie Crooks au Musée des beaux-arts de l'Ontario, du 29 avril au 1er octobre 2017.

16. Martha Langford, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001, p. 5.

17. En 2016, les albums de Corry ont été versés dans la collection du Musée royal de l'Ontario, de même qu'une histoire orale narrée par la nièce de Corry, dans le cadre d'un entretien pour le projet de recherche Family Camera Network, dirigé par la professeure Thy Phu : http://familycameranetwork.org/. Les deux autrices de ce livre faisaient également partie de l'équipe de direction de ce projet. Pour d'autres images : https://theimagecentre.ca/exhibition/soon-we-were-en-route-again/.

18. Julia Lum, « 'Familial Looking': Chinese Canadian Vernacular Photography of the Exclusion Period (1923-1967) », *Visual Studies*, vol. 32, nº 2 (2017), p. 111-123, https://doi.org/10.1080/1472586X.2017.1326838.

19. Lum, « 'Familial Looking' », p. 115.

20. Laura Wexler, « The State of the Album », *Photography and Culture*, vol. 10, nº 2 (2017), p. 99-103. Les politiques du gouvernement canadien ont largement limité l'immigration chinoise aux travailleurs masculins avant de suspendre presque toute l'immigration en provenance de Chine avec la loi sur l'exclusion de 1923 à 1946.

21. Kirsten Emiko McAllister, « A Story of Escape: Family Photographs from Japanese Canadian Internment Camps », *Locating Memory: Photographic Acts*, Annette Kuhn et Kirsten Emiko McAllister, dir., New York, Berghahn Books, 2006, p. 81-110, 88.

22. Kirsten Emiko McAllister, « Family Photography and Persecuted Communities: Methodological Challenges », *The Canadian Review of Sociology*, vol. 55, nº 2 (2018), p. 166-189, 168. Après avoir interviewé Mary Katsuno qui a vécu au camp d'internement d'East Lillooet, McAllister conclut que « photographier des amis et des groupes sociaux souriants était un acte social qui affirmait les relations, les identités et les liens mêmes que le gouvernement tentait de détruire ». McAllister, « Family Photography », p. 183.

23. McAllister, « Family Photography », p. 167.

24. Pour une discussion approfondie de la relation entre l'art et la photographie au Canada au dix-neuvième siècle, voir Ann Thomas, *Canadian Painting and Photography, 1860–1900*, Montréal, Musée McCord, 1979.

25. Avec l'essor des appareils photo portatifs à la fin du dix-neuvième siècle, les artistes se servent souvent de la photographie comme outil dans leur pratique picturale. Voir Dennis Reid, « Photographs by Tom Thomson », *National Gallery of Canada Bulletin*, vol. 16, 1970, p. 2-36.

26. Ann Thomas, « Between a Hard Edge and a Soft Curve: Modernism in Canadian Photography », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 21, nº 1-2 (2000), p. 74-95.

27. Thomas, « Between a Hard Edge », p. 85.

28. Conseil des arts du Canada, *16e Rapport annuel*, 1972-1973.

29. Michael Snow, « On My Photographic Works », *Michael Snow Photo-Centric*, Adelina Vlas, dir., New Haven, Yale University Press avec le Philadelphia Museum of Art, 2014, p. 53.

30. Abigail Solomon-Godeau, « Framing Landscape Photography », *Photography After Photography: Gender, Genre, History*, Sarah Parsons, dir., Durham, Duke University Press, 2017, p. 107-122.

31. David Mattison, « Alexander Henderson », *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, John Hannavy, dir., New York, Routledge, 2008, p. 648.

32. Voir la discussion de Robin Kelsey sur les enquêtes géologiques américaines dans *Archive Style: Photographs and Illustrations for US Surveys, 1850–1890*, Berkeley, University of California Press, 2007.

33. James Ryan, « Framing the View », *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, p. 46.

34. Sophie Hackett, « Far and Near: New Views of the Anthropocene », *Anthropocene: Burtynsky, Baichwal*, de Pencier, Sophie Hackett, Andrea Kundard et Urs Stahel, dir., Toronto, Goose Lane Editions, 2018, p. 22-23.

35. Allan Sekula, « Geography Lesson: Canadian Notes », *Assemblage*, vol. 6, nº 6 (1988), p. 25-47.

36. Felicity Tayler, « Serial Positionings: Roy Kiyooka's 'Conceptual Art Trips' », *Journal of Canadian Art History*, vol. 36, nº 1 (2015), p. 129-153.

37. Andrea Kunard, *Photography in Canada, 1960–2000* [aussi en français, *La photographie au Canada, 1960-2000*], Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2017, p. 54-55.

38. Sur la photographie en tant que preuve documentaire, voir John Tagg, « Evidence, Truth and Order: Photographic Records and the Growth of the State », *The Burden of Representation*, p. 60-65.

39. Sur la photographie et le mouvement de réforme urbaine à Toronto, voir Bassnett, *Picturing Toronto*.

40. Kevin Barnhurst et John Nerone, *The Form of News: A History*, New York, The Guildford Press, 2001, p. 117.

41. Paul Rutherford, *A Victorian Authority: The Daily Press in Nineteenth-Century Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1982, p. 101; et Minko Sotiron, *From Politics to Profit: The Commercialization of Canadian Daily Newspapers, 1890-1920*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 1997, p. 63-64.

42. Bassnett, « Framing Citizenship », *Picturing Toronto*, p. 113-118.

43. Colleen Skidmore, « Travel, Photography, and Photojournalism, 1872–1940 », *Rare Merit: Women in Photography in Canada, 1840–1949*, Vancouver, UBC Press, 2022, p. 171-175.

44. Ian Aitken, *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*, Londres, Routledge, 1990.

45. Carol Payne, *The Official Image: The National Film Board of Canada's Still Photography Division and the Image of Canada, 1941–1971*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2013, p. 5-13.

46. Payne, *The Official Image*, p. 80-83.

47. Payne, *The Official Image*, p. 83.

48. Payne, *The Official Image*, p. 37-45.

49. Payne, *The Official Image*, p. 32-33.

50. Payne, *The Official Image*, p. 111.

51. Martha Langford, « Introduction », *Contemporary Canadian Photography from the Collection of the National Film Board*, Ottawa, Office national du film du Canada, Service de la photographie et Hurtig Publishers, 1984, p. 13.

52. Sarah Stacy, « The Economic Nationalism of Weekend Magazine », *The Cultural Work of Photography in Canada*, Kunard et Payne, dir., p. 141-143.

53. Zoë Tousignant, *Disraeli revisité*, Montréal, Musée McCord, 2022, https://www.musee-mccord-stewart.ca/fr/expositions/disraeli-revisite-chronique-evenement-photographique-quebecois/.

54. Julie Crooks, *Ears, Eyes, Voice: Black Canadian Photojournalists, 1970s–1990s*, Toronto, BAND Gallery and Cultural Centre, 2019, p. 8-9.

55. Williams, *Framing the West*, p. 66-67.

56. Williams, *Framing the West*, p. 13.

57. Williams, *Framing the West*, p. 12-13.

58. Ibram X. Kendi a écrit sur la construction sociale de la race dans *Stamped from the Beginning: The Definitive History of Racist Ideas in America*, New York, Bold Type Books, 2016.

59. Linda Riley, dir., *Marius Barbeau's Photographic Collection: The Nass River*, Hull, Musées nationaux du Canada, 1988. Voir aussi Elizabeth Edwards, dir., *Photography and Anthropology, 1860–1920*, Londres, Royal Anthropological Institute, 1992.

60. Sandra Semchuk, « The Silver Drum », *Silver Drum: Five Native Photographers*, Hamilton, Native Indian/Inuit Photographers' Association, 1986, p. 34.

61. Brenda Mitten, « Connections », *Silver Drum: Five Native Photographers*, p. 14-15.

62. Richard Hill, « Photography's Next Era », *Silver Drum: Five Native Photographers*, p. 22.

63. Lee-Ann Martin, « Contemporary First Nations Art Since 1970: Individual Practices and Collective Activism », *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century*, Anne Whitelaw, Brian Foss et Sandra Paikowsky, dir., Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 381.

64. Rhéanne Chartrand, *#nofilterneeded: Shining Light on the Native Indian/Inuit Photographers' Association, 1985–1992*, catalogue d'exposition, Hamilton, McMaster Museum of Art, 2018.

65. Chartrand, *#nofilterneed*, p. 16-17, 35.

66. Hill, « Photography's Next Era », p. 20-21.

67. Semchuk, « The Silver Drum », p. 35.

68. Michel Lessard, *The Livernois Photographers* [aussi en français, *Les Livernois, photographes*], Québec, Musée du Québec, 1987, p. 119-121.

69. Anandi Ramamurthy, « Spectacles and Illusions: Photography and Commodity Culture », *Photography: A Critical Introduction*, Liz Wells, dir., Londres, Routledge, 2015, p. 246.

70. Gordon H. Skilling, *Canadian Representation Abroad, From Agency to Embassy*, Toronto, Ryerson Press, 1945, p. 15-17.

71. Skilling, *Canadian Representation Abroad*, p. 15.

72. Brock Silversides, *Looking West: Photographing the Canadian Prairies, 1858–1957*, Calgary, Fitzhenry & Whiteside, 1999, p. 17.

73. Par exemple, voir Ernest E. Fligg, « Toronto Illustrated: Together with a Historical Sketch of the City, 100 Full Page Illustrations from Most Recent Photographs », 1906. Archives de la ville de Toronto, Fonds 2, série 1099, brochures et documents éphémères, boîte 390903, folio 6, article 897.

74. Brian Osborne, « Constructing the State, Managing the Corporation, Transforming the Individual: Photography, Immigration, and the Canadian National Railways, 1925-30 », *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*, Joan Schwartz et James Ryan, dir., Londres, I.B. Tauris, 2003, p. 164-165.

75. Jill Delaney, « John Vanderpant's Canada », *The Cultural Work of Photography in Canada*, Andrea Kunard et Carol Payne, dir., Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 57-69.

76. Malcolm Corrigall, « Minna Keene: A Neglected Pioneer », *Image & Text*, vol. 32, 2018, p. 21.

77. Delaney, « John Vanderpant's Canada », p. 62-67.

78. Patricia Johnston, *Real Fantasies: Edward Steichen's Advertising Photography*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 25-28.

79. Elspeth Brown, *The Corporate Eye: Photography and the Rationalization of American Commercial Culture*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2005, p. 169-172.

80. Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, quatrième édition, New York, Pearson, 2015, p. 165.

81. Mary Elizabeth O'Connor et Katherine Tweedie, *Seduced by Modernity: The Photography of Margaret Watkins*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007, p. 130-150.

82. Cassandra Getty, « The Industrial Portraits of Yousuf Karsh », *Yousuf Karsh: Industrial Images*, Windsor, Art Gallery of Windsor, 2007, p. 15-52.

83. Tiré de Cassandra Getty, « The Industrial Portraits of Yousuf Karsh », p. 28.

84. Kitty Scott, « Ken Lum Works with Photography », *Ken Lum Works with Photography*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2002, p. 11-30.

Technologies et techniques

1. Marcy Dinius, « Daguerreotype », *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, John Hannavy, dir., New York, Routledge, 2008, p. 367.

2. Erika Piola, « Morse, Samuel Finley Breese (1791-1871) », *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, p. 938.

3. Diana Pedersen et Martha Phemister, « Women and Photography in Ontario, 1839-1929: A Case Study of the Interaction of Gender and Technology », *Despite the Odds: Essays on Canadian Women and Science*, Marianne Gosztonyi Ainley, dir., Montréal, Véhicule Press, 1990, p. 90.

4. Jim Burant, « Pre-Confederation Photography in Halifax, Nova Scotia », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 4, nº 1 (1977), p. 25-44; Andrea Kunard, « Canada », *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, p. 261-262.

5. Brian Carey, « Daguerreotypes in the National Archives of Canada », *History of Photography*, vol. 12, nº 1 (1988), p. 46.

6. Ralph Greenhill et Andrew Birrell, *Canadian Photography, 1839-1920*, Toronto, Coach House Press, 1979, p. 42.

7. Brian Clark Green, « Wet Collodion Negative », *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*, p. 1485-1486.

8. Lynn Ann Davis, « Wet Collodion Positive Processes », *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*, p. 1486-1488.

9. Mark Osterman, « Introduction to Photographic Equipment, Processes and Definitions of the 19th Century », *The Focal Encyclopedia of Photography*, Michael R. Peres, dir., Amsterdam, Elsevier/Focal Press, 2007 (4e éd.), p. 65.

10. Caryn E. Neumann, « Albumen Printing », *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*, p. 24.

11. Hope Kingsley, « Gelatine Silver Print », *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*, p. 573.

12. Kunard, « Canada », *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, p. 262.

13. Laura Claudet, « Stereoscopy », *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*, p. 1338.

14. Julie Crooks, « Exerting and Cultivating Selves: Nineteenth-Century Photography and the Black Subject in Southern Ontario », *Towards an African Canadian Art History: Art, Memory, and Resistance*, Charmaine A. Nelson, dir., Concord, Captus Press, 2019, p. 73-74.

15. John McElhone, « Processes and Formats », *The Extended Moment: Fifty Years of Collecting Photographs at the National Gallery of Canada*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2018, p. 266.

16. Phillipe Maurice, « Tintype (Ferrotype, Melainotype) », *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*, p. 1390.

17. L'exposition *Free Black North*, organisée par Julie Crooks, a été présentée au Musée des beaux-arts de l'Ontario du 29 avril au 1er octobre 2017.

18. Dave Mattison, « Humphrey Lloyd Hime », *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*, p. 664.

19. Anthony Hamber, « Books Illustrated with Photographs: 1860s », *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, p. 189.

20. Elizabeth Knazook, « Where the Album Ends and the Book Begins: Extra-Illustrating the Work of James MacPherson Le Moine in Nineteenth-Century Quebec », *Journal of Illustration*, vol. 8, nº 1 (août 2021), p. 107-139.

21. Hope Kingsley, « Carbon Prints », *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, p. 270-271.

22. Rolf Sachsse, « Half-Tone Printing », *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, p. 632.

23. Kunard, « Canada », p. 265.

24. John Ward, « Dry Plate Negatives: Gélatine », *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*, p. 438.

25. Brock Silversides, *Looking West: Photographing the Canadian Prairies, 1858-1957*, Calgary, Fitzhenry & Whiteside, 1999, p. 5-6.

26. Jeffrey Murray, « Édouard Deville », *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, p. 415; Andrew Birrell, *Into the Silent Land*, s.p.

27. Kunard, « Canada », p. 265; Jacqueline McIsaac, « Cameras in the Countryside: Recreational Photography in Rural Ontario, 1851-1920 », *Canadian Journal of Science, Technology, and Medicine*, vol. 36, nº 1 (2013), p. 11-13, 19; *Silversides, Looking West*, p. 16-18

28. Pedersen et Phemister, « Women and Photography in Ontario », p. 102-103.

29. Colleen Skidmore, « Women Workers in Notman's Studio, Young Ladies of the Printing Room », *History of Photography*, vol. 20, nº 2 (1996), p. 122-128.

30. Silversides, *Looking West*, p. 15.

31. Colleen Marie Skidmore, *Searching for Mary Schäffer: Women Wilderness Photography*, Edmonton, University of Alberta Press, 2017, p. 10-12.

32. Silversides, *Looking West*, p. 15-16.

33. Michael Pritchard, « Artificial Lighting », *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, p. 84.

34. Sarah Bassnett, *Picturing Toronto: Photography and the Making of a Modern City*, p. 25-26.

35. Par exemple, voir Grace Eiko Thomson, *Shashin: Japanese Canadian Photography to 1942*, Burnaby, C.-B., Japanese Canadian National Museum, 2005.

36. Robert Barrow et Leigh Hambly, *Billy: The Life and Photography of William S. A. Beal*, Winnipeg, Vig. Corps Press, 1988; Christian Cassidy, « 'Every Inch a Gentleman': Early Black Settler Billy Beal Was a Ground Breaker in Many Ways », *Winnipeg Free Press*, 18 février 2018.

37. Colin Harding, « Camera Design: 5 Portable Hand Cameras (1880-1900) », *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, p. 250; Colin Harding, « Roll Film », *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, p. 1206-1207.

38. Pedersen et Phemister, « Women and Photography in Ontario », p. 103.

39. Pedersen et Phemister, « Women and Photography in Ontario », p. 103-105.

40. Pedersen et Phemister, « Women and Photography in Ontario », p. 108.

41. Pedersen et Phemister, « Women and Photography in Ontario », p. 110.

42. Ann Thomas, « World War: The War of the Camera », *The Great War: The Persuasive Power of Photography*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2014, p. 12-16.

43. Thomas, « World War: The War of the Camera », p. 32-34.

44. Ron Nelson Photography Ltd. Fonds, AFC 450, Archives et collections spéciales, Université Western.

45. McElhone, « Processes and Formats », p. 296.

46. Colleen Skidmore, « Imaging the 'Wild West': Hugo Viewegar and the Autochrome in Canada », *History of Photography*, vol. 27, n° 4 (hiver 2003), p. 342-348.

47. Robert Hirsch, *Exploring Colour Photography: A Complete Guide*, Londres, Laurence King, 2005, p. 25-26.

48. David Campany, « Kodachrome Red: Fred Herzog, Tod Papageorge and Harry Gruyaert », *RVM Magazine*, vol. 1, The Red Issue, 2018.

49. Jon A. Kapecki, « Color Photography », *Focal Encyclopedia of Photography*, p. 698.

50. McElhone, « Processes and Formats », p. 302.

51. McElhone, « Processes and Formats », p. 298.

52. McElhone, « Processes and Formats », p. 306.

GLOSSAIRE

albumine
Couche faite d'un mélange de blancs d'œuf et de sel, appliquée sur du verre (pour les négatifs photographiques) ou, plus couramment, sur du papier (pour les épreuves photographiques), puis sensibilisée avec une solution de nitrate d'argent. Les épreuves à l'albumine sont courantes, des années 1850 aux années 1890, et préférées aux épreuves sur papier salé en raison de leur clarté.

aquatinte
Technique d'impression en intaille où une plaque de cuivre gravée est immergée dans un bain d'acide pour créer des zones enfoncées qui retiennent l'encre. Variante de la gravure à l'eau-forte, les aquatintes ressemblent à des dessins à l'aquarelle en raison des dégradés possibles.

Art Association of Montreal (AAM)
Fondée en 1860 et présentée comme une ramification de la Montreal Society of Artists (elle-même datant de 1847), la Art Association of Montreal devient le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) en 1947. Le MBAM est aujourd'hui un musée international majeur, fréquenté annuellement par plus d'un million de visiteurs.

art conceptuel
L'art conceptuel, qui remonte au travail de Marcel Duchamp, mais qui ne sera pas codifié avant les années 1960, est une expression générale pour décrire un art qui met l'accent sur les idées plutôt que sur la forme. Le produit fini peut même avoir une forme concrète éphémère, comme le land art ou la performance.

Arts and Crafts
Précurseur du design moderne, ce mouvement d'arts décoratifs se développe en Angleterre au milieu du dix-neuvième siècle, en réaction à ce que ses tenants considèrent comme les effets déshumanisants de l'industrialisation. Sous l'impulsion de William Morris, le mouvement Arts and Crafts valorise le savoir-faire artisanal et la simplicité formelle, et intègre souvent des motifs naturels dans la conception d'objets ordinaires.

artscanada
Périodique national consacré aux arts visuels qui connaît plusieurs changements de nom : fondé en 1940 sous le titre *Maritime Art*, il devient *Canadian Art* en 1943 puis *artscanada* en 1967 avant de reprendre le nom de *Canadian Art* en 1983.

Atget, Eugène (France, 1857-1927)
Atget est un photographe reconnu pour ses images de Paris à l'aube de l'ère moderne. Ses clichés des rues, de l'architecture et des grands monuments de la ville lumière ont influencé les surréalistes et autres artistes de l'avant-garde, qui se sont intéressés au potentiel créatif de ses œuvres documentaires.

Bas-Canada
De 1791 à 1840, une partie du Québec actuel était une colonie britannique connue sous le nom de Bas-Canada. En 1841, le Bas-Canada est rebaptisé Canada-Est lors de la création de la Province du Canada. Il deviendra le Québec après la Confédération canadienne en 1867.

Baudelaire, Charles (France, 1821-1867)
Poète et critique d'art influent qui a inspiré le mouvement symboliste et révélé les contradictions sensuelles entre les ruines de la vie urbaine et la beauté, Baudelaire est peut-être mieux connu pour son recueil de poésie de 1857 *Les fleurs du mal*, qui explore les tabous des valeurs bourgeoises. Il est associé au philosophe et critique culturel Walter Benjamin et aux figures du flâneur et de la bohème.

BAXTER&, IAIN (Canada, né en 1936)
Figure clé de l'histoire de l'art conceptuel au Canada, Iain Baxter cofonde, en 1966, avec Ingrid Baxter, la N.E. Thing Co., un collectif d'artistes conceptuels; la même année, il fonde la galerie et le programme d'arts visuels de l'Université Simon Fraser. Sa démarche réunit habituellement la photographie, la performance et l'installation. En 2005, Iain Baxter change de nom pour devenir IAIN BAXTER&, afin de souligner son approche non autoritaire de la production artistique.

Beuys, Joseph (Allemagne, 1921-1986)
Visualiste, performeur, professeur et activiste, Joseph Beuys formule « le concept élargi de l'art », selon lequel toute personne peut agir avec créativité, une créativité qui s'étendrait dès lors à toutes les sphères de la vie. Les animaux sont un thème important de ses œuvres expressionnistes souvent à visées symboliques, tout comme ses matériaux privilégiés qui sont le feutre et la graisse.

Bibliothèque et Archives Canada (BAC)
Institution fédérale située à Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada (BAC) est responsable de la collecte et de la préservation du patrimoine documentaire canadien. BAC est née en 2004 de la fusion de deux entités distinctes : les Archives nationales du Canada et la Bibliothèque nationale du Canada. L'institution, la cinquième bibliothèque en importance au monde, abrite une collection riche de plus de 19 millions de livres, 21 millions de photographies et 350 000 œuvres d'art.

Biennale de Venise
Fondée en 1895, la Biennale de Venise est une exposition bisannuelle consacrée à l'art avant-gardiste et contemporain des pays participants, dont beaucoup ont des pavillons permanents dans une section des Giardini, l'espace vert où se tient l'événement. Historiquement, il y a eu plusieurs ajouts à la programmation de la Biennale, y compris des festivals de cinéma, de théâtre et de musique. Actuellement, les principaux événements sont l'Exposition internationale d'art, qui se tient les années impaires, et l'Exposition internationale d'architecture (ou Biennale d'architecture de Venise), qui se tient les années paires. De nos jours, elle attire régulièrement plus de 370 000 visiteurs. Le Canada y participe depuis 1952.

Bobak, Molly Lamb (Canada, 1920-2014)
Née à Vancouver, Molly Lamb Bobak étudie auprès de Jack Shadbolt à la Vancouver School of Art. Pendant la Seconde Guerre mondiale, elle sert dans le Service féminin de l'Armée canadienne et, en 1945, elle devient la première femme nommée artiste de guerre officielle. Son travail comprend aussi bien de délicates études florales à l'aquarelle que des représentations d'intérieurs ou encore de foules qui animent les scènes de la vie régionale qu'elle peint à l'huile. Dans les années 1950 et 1960, elle a donné des cours d'art télévisés qui ont été diffusés sur divers réseaux régionaux. (Voir *Molly Lamb Bobak : sa vie et son œuvre* de Michelle Gewurtz).

Brymner, William (Canada/Écosse, 1855-1925)
Peintre et professeur influent qui contribue considérablement au développement de la peinture au Canada, William Brymner enseigne à la Art Association of Montreal (AAM) et plusieurs de ses élèves – notamment A. Y. Jackson, Edwin Holgate et Prudence Heward – deviennent d'éminent·es représentant·es de l'art canadien. (Voir *William Brymner : sa vie et son œuvre*, par Jocelyn Anderson.)

calotype
Premier procédé photographique négatif/positif, le calotype (également appelé Talbotype) est mis au point par l'inventeur britannique William Henry Fox Talbot dans les années 1830 et breveté en 1841. Le papier sensibilisé exposé à la lumière dans une chambre noire crée une image latente qui est ensuite développée chimiquement et fixée sous la forme d'un négatif à partir duquel plusieurs tirages positifs peuvent être réalisés. En raison de sa reproductibilité, le calotype, plus que le daguerréotype, a servi de base à nombre de procédés photographiques ultérieurs.

Carr, Emily (Canada, 1871-1945)
Éminente artiste et auteure de Colombie-Britannique, Carr est reconnue aujourd'hui pour ses images audacieuses et vibrantes des paysages et des populations autochtones de la côte du Nord-Ouest canadienne. Formée en Californie, en Angleterre et en France, elle subit l'influence de divers mouvements artistiques modernes, mais développe à terme un style esthétique distinct. Carr figure parmi les premiers artistes de la côte Ouest à obtenir une reconnaissance nationale. (Voir *Emily Carr : sa vie et son œuvre*, par Lisa Baldissera.)

carte de cabinet
Photographie montée sur carton qui sert surtout au portrait, similaire du point de vue du style et de l'usage aux cartes de visite, mais plus grande et popularisée plus tard. Les épreuves des cartes de cabinet sont d'abord réalisées à l'albumine, mais sont ensuite produites à la gélatine argentique, au collodion, au platine ou au carbone.

carte de visite
Portrait photographique monté sur un carton à peu près de la taille et de la forme d'une carte à jouer, reproduite en multiples exemplaires grâce à un appareil photo multi-objectifs. Brevetée par A. A. E. Disdéri à Paris en 1854, la

photo-carte sert surtout à présenter un portrait; les personnes y sont représentées selon des règles presque universelles.

collodion humide
Procédé photographique introduit par Frederick Scott Archer en 1851 et populaire jusque dans les années 1880. Il sert habituellement à la création de négatifs. Fait à partir de fulmicoton, le collodion est versé sur une plaque de verre, puis sensibilisé; la plaque doit être exposée et développée immédiatement.

Conseil des arts du Canada
Société d'État créée en 1957 par la *Loi sur le Conseil des arts du Canada* pour stimuler la production artistique et promouvoir l'étude et l'appréciation des arts au Canada. Le Conseil aide financièrement les artistes et organisations artistiques de toutes disciplines, y compris les arts visuels, la danse, la musique et la littérature.

cyanotype
Procédé d'impression positive, à base de fer, le cyanotype est inventé par Sir John Herschel en 1842. Le procédé réagit lentement, est très sensible à la lumière et produit des épreuves dont la caractéristique est la teinte bleue de Prusse. Ce sont principalement les artistes qui illustrent des ouvrages botaniques qui adoptent le cyanotype, comme Anna Atkins, l'une des premières femmes photographes et l'autrice du premier livre contenant des illustrations photographiques, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843).

daguerréotype
Parmi les tout premiers procédés photographiques, le daguerréotype est une image riche de détails, formée sur la surface réfléchissante d'une plaque de cuivre recouverte d'argent poli. Le procédé est extrêmement complexe et minutieux, mais ces photographies sont néanmoins extrêmement populaires lors de leur invention par Louis Daguerre en1839, et ce, jusque dans les années 1850.

Delacroix, Eugène (France, 1798-1863)
Peintre romantique français célèbre, Delacroix est un coloriste dont la palette riche et sensuelle influencera les impressionnistes et les postimpressionnistes. S'inscrivant dans la tradition romantique, Delacroix dépeint des sujets marocains exotiques, des scènes historiques dramatiques et des événements de son temps. Ses coups de pinceau endiablés servent bien la tragédie et le rendu de l'émotion. Parmi ses tableaux les plus connus, figure *La Liberté guidant le peuple*, 1830.

diapositive sur verre
Inventée en 1848 par les frères William et Frederick Langenheim, la diapositive sur verre est une photographie positive produite sur un support en verre qui peut être visionnée à l'aide d'une « lanterne magique », un dispositif antérieur au projecteur de diapositives.

Emma Lake Artists' Workshops
Programme d'été annuel de deux semaines, créé en 1955 par les artistes canadiens Arthur McKay (1926-2000) et Kenneth Lochhead (1926-2006), et dont le mandat est de mettre les artistes de la Saskatchewan en contact avec le monde de l'art. Pour ce faire, des théoricien·nes, des critiques et des artistes sont invité·es à animer des ateliers dans le lieu isolé d'Emma Lake, dans le nord de la Saskatchewan. Au fil des ans, des personnalités influentes y ont participé à titre d'animateurs, notamment Clement Greenberg, Barnett Newman et Will Barnet.

épreuve par transfert hydrotypique
Procédé photographique par lequel les couleurs sont imprimées séparément, puis superposées et combinées pour créer une image finale aux couleurs saturées. Une première version de ce procédé présentée par Technicolor apparaît à la fin des années 1920; les matériaux de transfert de colorant sont fabriqués par la Eastman Kodak Company, qui améliore et commercialise le procédé en 1946. Dans les années d'après-guerre, il est largement employé dans la photographie commerciale et la publicité.

Expo 67
Foire internationale de 1967, qui a lieu à Montréal, pour célébrer le centenaire de la Confédération canadienne. Avec ses 62 nations participantes et sa fréquentation de plus de 50 millions de personnes, l'Expo 67 renforce la réputation de Montréal comme ville internationale et lieu d'innovation au Canada.

ferrotype
Procédé photographique sur plaque de métal, le ferrotype peut se réaliser en différents formats sur des feuilles de fer laquées noires. Le ferrotype connaît une grande popularité au cours de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, car il peut être produit rapidement et à peu de frais par les photographes professionnels et amateurs, non seulement en studio, mais aussi sur les marchés en plein air et dans les carnavals.

Fraser, John Arthur (Grande-Bretagne/Canada, 1838-1898)
Fraser est un peintre, photographe, illustrateur et professeur d'art né en Angleterre. Lors de son immigration au Canada vers 1860, il commence à peindre des arrière-plans de studio pour le photographe William Notman et devient partenaire de la firme torontoise de Notman en 1867.

galerie autogérée ou centre d'artistes autogéré
Galerie ou autre espace voué à l'art, créé et géré par des artistes; au Canada, on en compte plusieurs, notamment YYZ, Art Metropole, Forest City Gallery, Western Front, The Region Gallery (qui s'appelait alors 20/20 Gallery) et Garret Gallery. Ces centres sont des organismes sans but lucratif étrangers au système des galeries commerciales et institutionnelles. Ils ont pour but de financer la production et l'exposition de nouvelles œuvres d'art, de stimuler le dialogue entre artistes et d'encourager l'avant-garde ainsi que les artistes émergents.

Greenberg, Clement (États-Unis, 1909-1994)
Critique d'art et essayiste très influent, connu principalement pour son approche formaliste et sa conception controversée du modernisme, qu'il expose pour la première fois dans la publication de 1960, « La peinture moderniste ». Greenberg est notamment l'un des premiers défenseurs des expressionnistes abstraits, dont Jackson Pollock et le sculpteur David Smith.

Groupe des Onze (Painters Eleven)
Collectif d'artistes actif entre 1953 et 1960, formé de onze peintres de la région de Toronto, aux styles distinctifs, parmi lesquels on retrouve Harold Town, Jack Bush et William Ronald. Ils unissent leurs efforts afin d'accroître leur visibilité, compte tenu de l'intérêt limité pour l'art abstrait en Ontario à l'époque.

Groupe des Sept
École progressiste et nationaliste de peinture de paysage au Canada, active de 1920 (l'année de la première exposition du groupe à l'Art Gallery of Toronto) à 1933. Ses membres fondateurs sont les artistes canadiens Franklin Carmichael, Lawren S. Harris, A. Y. Jackson, Franz Johnston, Arthur Lismer, J. E. H. MacDonald et Frederick Varley.

Haut-Canada
De 1791 à 1840, l'Ontario actuel était une colonie britannique connue sous le nom de Haut-Canada. En 1841, le Haut-Canada est rebaptisé Canada-Ouest lors de la création de la Province du Canada. Il deviendra l'Ontario après la Confédération canadienne en 1867.

The Image Centre
Carrefour de la photographie affilié à l'Université métropolitaine de Toronto (auparavant l'Université Ryerson), The Image Centre est à la fois une galerie, un centre de recherche et un lieu de conservation des images. Le centre abrite une collection permanente de photographies et plusieurs archives d'artistes, notamment la collection Black Star d'images photojournalistiques du vingtième siècle.

impressionnisme
Mouvement artistique très influent, né en France dans les années 1860 et associé au début de la modernité en Europe. Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir et d'autres impressionnistes rejettent les sujets et les rigueurs formelles de l'art académique en faveur de paysages naturels, de scènes de la vie quotidienne et d'un rendu soigné des effets atmosphériques. Ils peignent souvent en plein air.

Isaacs Gallery
Galerie d'art de Toronto lancée en 1955 par Avrom Isaacs. D'abord appelée la Greenwich Gallery, elle appuie les artistes canadien·nes émergent·es – notamment Michael Snow, Graham Coughtry, Joyce Wieland et Robert Markle – et présente des lectures de poésie, des concerts de musique expérimentale et des projections de films.

Judd, Donald (États-Unis, 1928-1994)
Sculpteur, critique et principal artiste minimaliste, bien qu'il refuse le terme, Judd est reconnu pour sa création « d'objets spécifiques », sur lesquels il écrit un manifeste en 1964 qui affirme sa position sur le rejet de ce qu'il considère comme l'illusionnisme des moyens d'expression bidimensionnels. Les objets de Judd, dont beaucoup prennent la forme de boîtes, se matérialisent en des structures rigoureusement répétitives imposées par l'utilisation et les procédés de travail de matériaux industriels. Dans ces œuvres, l'émotion de l'artiste est complètement évacuée pour ne considérer que l'action de l'objet sur son environnement.

Kennedy, Garry Neill (Canada, 1935-2021)
Né à St. Catharines, en Ontario, et établi à Halifax, Kennedy est un artiste conceptuel d'avant-garde ainsi qu'un éducateur et administrateur d'art renommé. Il a été président du Nova Scotia College of Art and Design University (aujourd'hui l'Université NSCAD), de 1967-1990, une institution à l'époque conservatrice, qu'il a transformée en un pôle de l'art conceptuel. En tant qu'artiste, il est largement connu pour ses peintures qui explorent le thème du pouvoir institutionnel au sein et au-delà du monde de l'art.

Kertész, André (Hongrie/États-Unis, 1894-1985)
Né en Hongrie, Kertész s'installe aux États-Unis en 1936 et se fait connaître en associant la photographie documentaire et le photojournalisme aux tendances artistique et formaliste. Avant de s'établir à son compte, il travaille pour de grandes publications telles que *Collier's*, *Harper's Bazaar* et *Condé Nast*.

Kodak
Fondée à New York par l'entrepreneur états-unien George Eastman, l'entreprise se développe au cours des années 1880 pour devenir, en 1892, la Eastman Kodak Company – son nom actuel. Eastman révolutionne et démocratise la photographie par l'invention, en 1888, du premier appareil portatif avec bobine de pellicule préchargée. Kodak est associée à d'autres inventions majeures au fil de son histoire : le Brownie, les films couleur Kodachrome et Ektachrome, ainsi que le premier appareil numérique.

Loi sur les Indiens de 1876
Principale loi par laquelle le gouvernement fédéral canadien administre le « statut d'indien », les gouvernements locaux des Premières Nations ainsi que les terres de réserve et les fonds collectifs autochtones. Elle consolide les anciennes ordonnances coloniales qui visaient à éradiquer la culture des Premières Nations au profit de l'assimilation à la société eurocanadienne. Elle a été modifiée plusieurs fois, mais de manière plus importante en 1951 et en 1985, avec des changements principalement axés sur le retrait d'articles particulièrement discriminatoires. La *Loi sur les Indiens* s'applique uniquement aux peuples des Premières Nations, et non aux Métis et aux Inuits. Elle constitue un document paradoxal et évolutif qui a causé des traumatismes, des violations des droits de la personne ainsi que de grands bouleversements sociaux et culturels chez plusieurs générations de peuples des Premières Nations. La Loi précise également les obligations du gouvernement envers les membres des Premières Nations et détermine leur « statut », une reconnaissance légale de

leur patrimoine qui leur accorde certains droits comme celui de vivre sur des terres de réserve.

Lyall, Laura Muntz (Canada, 1860-1930)
Peintre, spécialiste de portraits évocateurs de maternité et d'enfance, Laura Muntz Lyall est une des premières femmes artistes au Canada à attirer l'attention d'une audience internationale. Lyall reçoit sa formation de J. W. L. Forster à Hamilton et à l'Académie Colarossi à Paris. Ses œuvres, des scènes familiales intimes et chaleureuses, sont dotée d'un sens très riche de la couleur et de la lumière.

Macdonald, Jock (Grande-Bretagne/Canada, 1897-1960)
Peintre, graveur, illustrateur et professeur, Macdonald figure parmi les pionniers de l'art abstrait au Canada. Il fait ses débuts comme peintre-paysagiste pour ensuite se tourner vers l'abstraction dans les années 1940, sous l'influence d'Hans Hofmann et de Jean Dubuffet. Macdonald est l'un des fondateurs du Groupe des Onze (Painters Eleven) en 1953. (Voir *Jock Macdonald : sa vie et son œuvre*, par Joyce Zemans.)

McLuhan, Marshall (Canada, 1911-1980)
Théoricien des médias et intellectuel grand public, McLuhan devient une star internationale en 1964, quand paraît son livre intitulé *Pour comprendre les médias*. Il s'attire de fidèles disciples parmi les acteurs de la contreculture des années 1960. « Le message, c'est le médium », sa phrase célèbre, devient un aphorisme populaire. Il crée et dirige le Centre for Culture and Technology (centre de culture et de technologie, devenu le McLuhan Program in Culture and Technology ou programme McLuhan de culture et de technologie) à l'Université de Toronto.

modernisme
Mouvement qui s'étend du milieu du dix-neuvième au milieu du vingtième siècle dans tous les domaines artistiques. Le modernisme rejette les traditions académiques au profit de styles novateurs qui se développent en réaction à l'industrialisation de la société contemporaine. Les mouvements modernistes dans le domaine des arts visuels comprennent le réalisme de Gustave Courbet, et plus tard l'impressionnisme, le postimpressionnisme, le fauvisme, le cubisme, et enfin l'abstraction. Dans les années 1960, les styles postmodernistes antiautoritaires tels que le pop art, l'art conceptuel et le néo-expressionnisme brouillent les distinctions entre beaux-arts et culture de masse.

Moore, Henry (Grande-Bretagne, 1898-1986)
Un des sculpteurs les plus importants du vingtième siècle, Moore présente une œuvre qui, dès ses débuts, reflète son attrait pour la sculpture non européenne. Plus tard, il s'inspire de matériaux naturels, tels les os et les cailloux. Sa technique l'appelle à sculpter à même ses matériaux, qu'il s'agisse de bois, de pierre ou de plâtre.

Morris, Michael (Angleterre/Canada, né en 1942)
Artiste polyvalent aux multiples pseudonymes (dont Marcel Dot et Marcel Idea), touche-à-tout de l'art, de la peinture à la vidéo, Michael Morris travaille souvent en collaboration, réitérant sans relâche l'importance des réseaux artistiques.

C'est précisément dans cette perspective qu'en 1969, il crée avec Vincent Trasov un système d'échange d'informations et d'idées entre artistes, appelé Image Bank. Sous le nom de Marcel Dot, il est couronné gagnant du *The 1971 Miss General Idea Pageant* (*Concours de beauté Miss General Idea 1971*), 1971, une performance très élaborée mise en scène par General Idea au Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto.

Morris, William (Angleterre, 1834-1896)
William Morris est un dessinateur, poète, romancier, traducteur, peintre et théoricien qui bouleverse le monde victorien avec ses idées esthétiques et sa politique socialiste. Il rejette les principes et valeurs de la mécanisation et privilégie les techniques artisanales et le travail collectif. Son esthétique et sa vision de l'art ont une influence fondamentale sur le mouvement Arts and Crafts en Angleterre et outre-Manche. Avec son entreprise Morris & Company, il entreprend des innovations dans la décoration et le textile qui marquent un tournant dans l'histoire du design.

Museum of Modern Art (MoMA)
Fondé par trois mécènes — Mary Quinn Sullivan, Abby Aldrich Rockefeller et Lillie P. Bliss — avec l'aide d'un conseil de fiduciaires, le Museum of Modern Art ouvre ses portes à New York en 1929. Remplissant un créneau négligé par les modèles muséaux classiques, le MoMA se veut un lieu d'accès public à l'art contemporain. Le premier directeur du musée, Alfred H. Barr Jr., lui assure un rôle influent dans le monde de l'art américain et dans la construction de l'histoire de l'art américain à travers les expositions d'œuvres contemporaines. Le MoMA déménage en 1939 à son emplacement actuel sur la 53e rue, à Manhattan.

Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO, ou la AGO)
Fondée en 1900 sous le nom de Art Museum of Toronto, puis rebaptisée Art Gallery of Toronto en 1919, la Art Gallery of Ontario (depuis 1966) ou Musée des beaux-arts de l'Ontario est une importante institution muséale torontoise qui détient près de 95 000 œuvres d'artistes du Canada et de l'international.

Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM)
Fondé en 1860 comme la Art Association of Montreal, le Musée des beaux-arts de Montréal abrite une collection encyclopédique d'œuvres d'art et d'artefacts datant de l'Antiquité à aujourd'hui. De ses débuts, en tant que musée et espace d'exposition privés, à son statut actuel d'institution publique étendue sur plus de 4 bâtiments de la rue Sherbrooke à Montréal, le musée rassemble une collection de plus de 43 000 œuvres et présente des expositions historiques, modernes et contemporaines.

Musée des beaux-arts de Vancouver (MBAV, ou la VAG)
Premier musée en importance de l'Ouest canadien, la Vancouver Art Gallery ou Musée des beaux-arts de Vancouver est située à Vancouver, en Colombie-Britannique. Il s'agit d'un établissement public fondé en 1931, doté d'une collection permanente portant sur l'art historique et contemporain de la Colombie-Britannique, tout particulièrement les œuvres d'artistes des Premières Nations et, de l'Institute of Asian Art, sur l'art de la région de l'Asie-Pacifique.

Musée des beaux-arts du Canada (MBAC, ou la NGC)
Institution fondée à Ottawa en 1880, la National Gallery of Canada ou Galerie nationale du Canada, renommée Musée des beaux-arts du Canada en 1984, possède la plus vaste collection d'art canadien au pays ainsi que des œuvres d'artistes internationaux de renom. Sous l'impulsion du gouverneur général, le marquis de Lorne, le musée a été créé à l'origine pour renforcer l'identité spécifiquement canadienne en matière de culture et d'art, et pour constituer une collection nationale d'œuvres d'art qui correspondrait à l'envergure des autres institutions de l'Empire britannique. Depuis 1988, le musée est situé sur la promenade Sussex dans un bâtiment conçu par Moshe Safdie.

Musée McCord Stewart
Musée montréalais d'histoire locale et nationale, inauguré en 1921. Variée, sa collection comprend les archives photographiques Notman : environ 1 300 000 photographies de William Notman, des employés de son studio et d'autres photographes, des années 1840 à aujourd'hui, ainsi que de l'équipement photographique et des documents connexes.

nature morte
La nature morte est un genre important dans l'art occidental et comprend des représentations d'objets naturels et fabriqués. Souvent choisie pour souligner le caractère éphémère de la vie humaine par les thèmes de la vanité et du *memento mori,* courants au dix-septième siècle, la nature morte est placée tout au bas de la hiérarchie des genres établie par l'Académie royale de peinture et de sculpture.

négatif sur plaque de verre
Des années 1850 jusqu'au début du vingtième siècle, le verre sert couramment en photographie comme support aux émulsions sensibles à la lumière, comme celles faites d'albumine, de collodion et de gélatine. Celles-ci sont appliquées sur la plaque de verre, qui est alors insérée dans l'appareil photo.

Office national du film du Canada (ONF)
Fondé à Ottawa, en 1939, l'Office national du film du Canada est un organisme fédéral qui crée, conserve et distribue le patrimoine audiovisuel du pays. L'ONF a produit plus de 13 000 titres, notamment des documentaires, des films d'animation et autres œuvres, qui ont été récompensées par plus de 7 000 distinctions, tant sur la scène nationale et qu'internationale.

peinture de paysage
Représentation de scènes naturelles composées de rivières, de montagnes, de forêts et de champs, qui apparaît comme genre dans l'art chinois du quatrième siècle. En Europe, les paysages trouvent d'abord leur place dans l'arrière-plan de portraits et d'autres peintures figuratives, puis deviennent des sujets à part entière autour du seizième siècle.

photoconceptualisme de Vancouver
Également connu sous le nom d'école de Vancouver, le photoconceptualisme est apparu dans les années 1980 en référence à un groupe d'artistes de Vancouver, rassemblant notamment Jeff Wall, Roy Arden, Stan Douglas, Ian Wallace, Ken Lum et Rodney Graham, qui intègrent, chacun à leur manière, les

préoccupations de l'art conceptuel dans leurs pratiques photographiques. Les mises en scènes réalistes de Wall, les recréations historiques de Douglas ou les associations de photographies et de textes de Lum sont représentatives de ce mouvement qui, bien qu'il n'ait pas toujours été adopté par les personnes qui y ont été associées, a marqué la photographie contemporaine à l'échelle internationale.

photographie composite
Créées par les photographes en utilisant la technique du copier-coller, surtout au dix-neuvième siècle — quand les temps d'exposition sont longs et la photographie extérieure difficile —, les photographies composites sont le moyen d'assurer, dans une photographie collective, la netteté, la visibilité, la bonne pose et la grâce de l'expression faciale de chaque personnage.

pictorialisme
Mouvement international – florissant des années 1880 aux premières décennies du vingtième siècle –, le pictorialisme contribue à faire reconnaître la photographie comme un moyen d'expression artistique et non uniquement comme un outil scientifique ou documentaire. Les pictorialistes ont expérimenté diverses techniques photographiques pour obtenir des effets artistiques. Leurs photographies se caractérisent généralement par un effet de flou artistique et un éclairage diffus.

pittoresque
De l'anglais « picturesque », ce terme, né à la fin du dix-huitième siècle en Grande-Bretagne, désigne les paysages qui sont dignes d'être représentés, par leur qualité d'équilibre entre la culture et la « sauvagerie », entre l'harmonie et le désordre des composantes. Cette idée s'inspire des notions de sublime et de beau qui prévalent à l'époque.

platinotypie
La platinotypie, ou procédé au platine, est une technique de tirage photographique réalisé par l'usage de sels de fer et de sels de platine pour créer un papier sensible à la lumière qui est ensuite exposé et développé. Populaire depuis les années 1870 jusqu'au début du vingtième siècle, le platinotype se caractérise par la subtilité et la permanence des tons, conséquence du fait que l'image est absorbée directement sur le papier plutôt qu'en suspension dans une émulsion, comme c'est le cas pour l'épreuve argentique.

postmodernisme
En histoire de l'art, une vaste catégorie de l'art contemporain où sont employés des médiums à la fois nouveaux et traditionnels pour déconstruire l'histoire culturelle, et où la théorie sert à attaquer les idéaux modernistes. Parmi les artistes postmodernistes canadiens, mentionnons Janice Gurney, Mark Lewis, Ken Lum et Joanne Tod.

procédé autochrome
Breveté en 1903 par les frères Louis et Auguste Lumière, le procédé autochrome est le premier processus de restitution photographique des couleurs, commercialisé à compter de 1907. Fondée sur l'usage d'un unique

écran trichrome composé de grains de fécule de pomme de terre teintés filtrant la lumière, puis recouverte d'une émulsion d'halogénure d'argent panchromatique noir et blanc, la plaque autochrome est reconnaissable par sa texture granuleuse distinctive une fois exposée. Le procédé domine le marché pendant près de trente ans, jusqu'à l'apparition des procédés couleur chimiques sur pellicule.

procédé de la plaque sèche
Développé par Richard Leach Maddox en 1871, puis amélioré par Richard Kennett et Charles Bennett en 1873 et 1878, le procédé de la plaque sèche constitue une avancée technologique majeure dans l'histoire de la photographie, qui libère les photographes des contraintes imposées par le collodion humide. Plutôt que d'être exposée, sensibilisée et développée alors qu'elle est encore humide, la plaque sèche résulte d'un procédé à émulsion argentique à base de gélatine qui permet son transport et son exposition des mois après sa fabrication.

Ray, Man (États-Unis, 1890-1976)
Né Emmanuel Radnizky, Man Ray est un artiste et un photographe dadaïste et surréaliste, et le seul États-uniens associé aux deux groupes. Après avoir travaillé avec Marcel Duchamp à New York, Ray s'installe à Paris où il commence ses expérimentations en photographie et développe des photographies sans caméra (photogrammes ou rayographies) en plaçant des objets sur du papier sensible à la lumière. Il crée également des ready-mades et des films, et il publie des portraits photographiques dans des magazines de mode en plus de collaborer avec la photographe Lee Miller, le sujet d'une part importante de son œuvre dans les années 1930.

Renaissance
Terme employé depuis le dix-neuvième siècle pour nommer, dans le domaine de l'art en Occident, la période historique correspondant approximativement aux années 1400-1600. La Renaissance est associée au retour du style classique en art et en architecture, suivant la période médiévale.

romantisme
Mouvement multidisciplinaire qui exerce une influence sur la plupart des domaines de la culture occidentale des dix-huitième et dix-neuvième siècles, y compris l'art, la littérature et la philosophie. Le romantisme privilégie l'émotionnel et le subjectif, en réaction au rationalisme du siècle des Lumières.

Rosler, Martha (États-Unis, née en 1943)
Rosler emploie une variété de moyens d'expression pour créer un art engagé sur des questions politiques et sociales, en particulier celles qui touchent les femmes. Ses photomontages sur la guerre du Vietnam placent des images de soldats et de guerre dans des espaces domestiques tels qu'ils sont dépeints dans les magazines, révélant les liens entre le conflit à l'étranger et la culture de consommation aux États-Unis. De nombreuses autres pièces de Rosler traitent de la politique du logement et de la propriété. Elle est née à Brooklyn, où elle vit et travaille toujours.

Révolution tranquille
La Révolution tranquille est une période de changements rapides dans la société québécoise prenant place au cours des années 1960. À la suite de l'élection provinciale de 1960, qui porte au pouvoir le gouvernement libéral de Jean Lesage, le Québec s'ouvre aux réformes politiques et sociales. Une nouvelle identité québécoise remplace l'identité canadienne-française et on voit la diminution de l'influence de l'Église catholique au Québec et l'émergence de l'État québécois sur la scène internationale.

Sargent, John Singer (États-Unis, 1856-1925)
Reconnu pour ses portraits de la haute société à Paris, Londres et New York, John Singer Sargent est un peintre américain qui a passé la majeure partie de sa vie à l'étranger. Influencé par les impressionnistes, il cherche à donner un aperçu de la personnalité de ses sujets dans ses portraits, stratégie qui n'est pas toujours bien reçue. *Madam X (Madame X),* 1884, typique du style de Sargent, est considérée comme son œuvre la plus connue. En 1910, il abandonne le portrait pour se concentrer exclusivement sur la production de murales et de paysages à l'aquarelle.

Service de la photographie de l'Office national du film (ONF)
Entre 1941 et 1971, l'Office national du film, réputé pour sa production de documentaires, de films d'animation et de longs métrages, sert également d'agence photographique officielle du Canada. Financé par le gouvernement fédéral, ce service mandate des photographes qui réalisent un corpus d'environ 250 000 images témoignant de la vie des communautés, du travail et des traditions culturelles du pays.

similigravure
Élaborée entre le milieu et la fin du dix-neuvième siècle grâce aux efforts conjugués de plusieurs inventeurs, dont le Canadien William Leggo, Charles-Guillaume Petit, Frederic Ives et Georg Meisenbach, la similigravure est un procédé de reproduction photomécanique des images qui consiste à se servir d'une trame pour traduire une image photographique en un motif de points. Ce procédé révolutionne la presse illustrée car, pour la première fois, des photographies peuvent être reproduites sur la même page que le texte. La première similigravure commerciale est publiée au Canada; il s'agit d'une image du prince Arthur sur la couverture du *Canadian Illustrated News* le 30 octobre 1869.

Stieglitz, Alfred (États-Unis, 1864-1946)
Stieglitz fait ses études en Allemagne et amorce sa carrière en tant que photographe de style pictorialiste. Il est également critique, de même qu'éditeur et rédacteur en chef du périodique *Camera Work*; enfin, il est aussi propriétaire d'une galerie d'art dont l'influence façonne le développement de la photographie en tant que discipline des beaux-arts dans les États-Unis du vingtième siècle. En 1917, son travail l'amène vers une tentative de capturer de façon transparente, une réalité moderne qui change constamment et évolue à un rythme effréné. Sa série de portraits de son épouse, la peintre Georgia O'Keefe, est un exemple de ce style tardif.

stéréogramme; photographies stéréoscopiques
Du milieu des années 1850 jusqu'au vingtième siècle, le stéréogramme est une forme de photographie extrêmement populaire. Il consiste en deux photographies presque identiques, habituellement montées côte à côte sur du papier fort, qui fusionnent, lorsque regardées au moyen d'un stéréoscope, pour créer un effet tridimensionnel.

système des pensionnats indiens
Établis par le gouvernement du Canada dans les années 1880 et souvent administrés par des communautés religieuses, les pensionnats ont perduré jusque dans les années 1990. Ce système retire et isole les enfants autochtones de leur maison, de leur famille et de leurs traditions culturelles pour les assimiler à la culture coloniale dominante. Les enfants sont endoctriné·es à des modes de vie eurocanadiens et chrétiens. Par exemple, il leur y est interdit de pratiquer leur culture ou de parler leur langue. Le programme enseigné est moins axé sur les progrès scolaires que sur la formation d'un travail manuel dans le domaine agricole, industriel ou domestique. De nombreux enfants y subissent de la violence physique, sexuelle, émotionnelle et/ou psychologique.

théorie poststructuraliste
Ensemble de théories culturelles critiques qui ont pris de l'importance au cours de la seconde moitié du vingtième siècle. Le poststructuralisme, qui se penche sur la manière dont la connaissance est produite, repose sur le rejet de l'existence de vérités universelles et postule que la connaissance n'est pas fixe ou absolue, mais qu'elle dépend du positionnement social, culturel et politique de chaque personne. Les travaux du théoricien français Jacques Derrida sont particulièrement influents pour la pensée poststructuraliste, notamment pour les théoricien·nes qui contestent les affirmations dominantes et hégémoniques portant sur des concepts tels que le genre, le sexe, la race et la classe.

Toronto Photographers Workshop (TPW)
Centre d'artistes autogéré fondé en 1977 par le photographe d'Hamilton Jim Chambers, le Toronto Photographers Workshop (TPW) a d'abord été baptisé sous le nom de Toronto Photographers' Co-operative. Le TPW se consacre à l'exposition d'images contemporaines, fixes et temporelles, qui poussent l'art fondé sur l'objectif vers de nouvelles directions.

Tousignant, Serge (Canada, né en 1942)
Tousignant est un artiste montréalais dont la pratique interdisciplinaire est centrée sur l'expérimentation photographique depuis le début des années 1970. Figure importante du développement de l'art conceptuel à Montréal, il cofonde le centre d'artistes autogéré d'avant-garde Véhicule Art en 1972. Son œuvre exploite la photographie et joue avec la lumière, la perspective, les illusions d'optique et l'abstraction géométrique.

Trasov, Vincent (Canada, né en 1947)
Peintre, vidéaste et performeur passionné par les réseaux d'échanges artistiques, Trasov travaille beaucoup avec des collègues à des œuvres liées aux médias. Il fonde Image Bank avec Michael Morris en 1969 et collabore avec plusieurs artistes (dont Morris) à la fondation de la Western Front Society à Vancouver, en 1973. L'année suivante, il est candidat aux élections municipales de Vancouver sous le nom de Mr. Peanut, son alter ego.

Université d'art et de design Emily-Carr
D'abord baptisée Vancouver School of Decorative and Applied Arts au moment de sa fondation par la British Columbia Art League en 1925, l'école prend le nom de Vancouver School of Art en 1936. En 1978, elle devient le Emily Carr College of Art and Design, soit le Collège d'art et de design Emily-Carr, puis, après avoir obtenu le statut d'établissement universitaire en 2008, l'Emily Carr University of Art + Design, soit l'Université d'art et de design Emily-Carr.

Université NSCAD
Fondé en 1887, le Nova Scotia College of Art and Design (aujourd'hui l'Université NSCAD) fait partie des principales écoles d'art du Canada. D'abord spécialisée en peinture de paysage traditionnelle, l'institution met en œuvre un programme plus progressiste après le mandat à la présidence du membre du Groupe des Sept, Arthur Lismer (1916-1919). Garry Neill Kennedy devient président en 1967 et, dans les années 1970, il dirige la transformation de l'Université NSCAD en centre d'art conceptuel de renommée mondiale.

Varley, F. H. (Frederick Horsman) (Grande-Bretagne/Canada, 1881-1969)
Un des membres fondateurs du Groupe des Sept, Varley est reconnu pour son apport aux genres du portrait et du paysage au Canada. Né à Sheffield en Angleterre, il s'installe à Toronto en 1912 à la suggestion de son ami Arthur Lismer. De 1926 à 1936, il enseigne à la Vancouver School of Decorative and Applied Arts, maintenant connue sous le nom d'Université d'art et de design Emily-Carr.

Vazan, Bill (Canada, né en 1933)
Né à Toronto, Vazan est une figure importante des mouvements de land art et d'art conceptuel à Montréal dans les années 1960. Il étudie les beaux-arts au Ontario College of Art de Toronto, à l'École des Beaux-Arts de Paris et à l'Université Sir George Williams (aujourd'hui Université Concordia), de Montréal. Vazan est connu pour ses installations de land art, ses sculptures en pierre et ses photographies conceptuelles, qui explorent la façon dont la cosmologie et la géographie influencent notre compréhension du monde.

Walker, Horatio (Canada, 1858-1938)
Bien qu'il soit né et ait grandi dans l'Ontario rural, Walker s'est spécialisé dans la peinture de la vie rurale canadienne française, particulièrement à l'île d'Orléans, au Québec, où il a vécu pendant de nombreuses années et où il s'est établi de façon permanente en 1928. Son art largement admiré s'inspire des représentations de la pauvreté rurale française de Jean-François Millet et du naturalisme de Barbizon. Walker a été membre fondateur du Canadian Art Club en 1907 et il en a été le président en 1915.

Wieland, Joyce (Canada, 1930-1998)
Figure centrale de l'art canadien contemporain, Wieland fait appel à la peinture, au film et aux assemblages de tissus et de plastiques pour explorer, avec humour et passion, les idées associées aux rôles sexuels, à l'identité nationale et au monde naturel. En 1971, elle devient la première femme artiste vivante à se voir offrir une rétrospective par le Musée des beaux-arts du Canada. (Voir *Joyce Wieland : sa vie et son œuvre*, par Johanne Sloan.)

À propos des autrices

Sarah Bassnett

Sarah Bassnett est professeure d'histoire de l'art à l'Université Western, où elle se spécialise en histoire de la photographie et de l'art photographique contemporain. Ses recherches portent sur les intersections entre la photographie et le changement social, en particulier en ce qui concerne les questions de pouvoir et de résistance. Son livre primé, *Picturing Toronto: Photography and the Making of a Modern City* (McGill-Queen's University Press, 2016), examine le rôle joué par la photographie dans la réforme libérale de Toronto au début du vingtième siècle. Ses recherches ont été publiées dans de nombreuses revues universitaires, notamment *History of Photography, Photography & Culture, Photographies et Panorama*. Elle mène actuellement un projet de recherche financé par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) et étudie la façon dont les histoires de migration forcée sont racontées par la photographie.



« J'ai toujours été fascinée par la photographie et, à un moment donné, j'ai réalisé que, plutôt que de faire des photos, je voulais écrire sur les idées que ce moyen d'expression génère. En collaborant avec Sarah Parsons à la rédaction de ce livre, j'ai voulu mettre en lumière la façon dont les questions critiques dans ce domaine sont liées au contexte canadien. »

Sarah Parsons

Sarah Parsons est professeure agrégée d'histoire de l'art à l'Université York de Toronto. Elle est l'autrice de *William Notman : sa vie et son œuvre* (Institut de l'art canadien, 2014) et elle a assuré la préparation pour publication de l'ensemble d'essais d'Abigail Solomon-Godeau rassemblés dans l'ouvrage *Photography After Photography: Gender, Genre, History* (Duke University Press, 2017). Parsons a également écrit une série d'essais sur la circulation transnationale des photographies canadiennes, publiés dans les revues *British Art Studies* (2020) et *American Art* (2023), ainsi qu'au sein du volume *Cold War Camera* (Duke University Press, 2022). Elle mène actuellement un projet de recherche financé par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) intitulé *Feeling Exposed: Photography, Privacy, and Visibility in Nineteenth-Century North America* qui culminera par la publication d'un livre et le co-commissariat d'une exposition au Image Centre de l'Université métropolitaine de Toronto en 2024. Sarah Parsons est rédactrice en chef de la revue *Photography & Culture*.



« Les photographies font désormais partie intégrante de notre vie, tant publique que privée. En conséquence, de nombreuses histoires de la photographie sont possibles. Sarah Bassnett et moi-même tenions à rendre compte de cette diversité dans l'histoire plurielle de la photographie que nous vous présentons, telle qu'elle a été façonnée par le Canada et sa population. »



ISBN 978-1-4871-0312-5

Publié au Canada

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire, Toronto (ON) M5S 2E1

COPYRIGHT ET MENTIONS

Remerciements

De l'Institut de l'art canadien
L'Institut de l'art canadien tient à souligner la générosité des commanditaires en titre de cet ouvrage :

COMMANDITAIRE PRINCIPAL

Banque Scotia

COMMANDITAIRES OR

DAVID BINET

ELIZABETH ET RUDY KERKLAAN

ELIAN TERNER ET POONAM PURI

MORDEN YOLLES

COMMANDITAIRES ARGENT

CONNOR, CLARK & LUNN FOUNDATION

JANE ET MICHAEL FREUND

TIM ET DARKA GRIFFIN

CHRISTINE LAPTUTA

LARRY ET MAUREEN LUNN

DARA ET MARVIN SINGER

COMMANDITAIRES BRONZE

MIKE ET KIM DOWNS

MICHAEL FLUX ET MARNIE SMITH

DON FRASER ET JANE HUDSON

CAROLE ET HOWARD TANENBAUM

Nous remercions également le commanditaire fondateur de l'Institut de l'art canadien, BMO Groupe financier.

Enfin, nous saluons la générosité de toutes les personnes qui soutiennent l'Institut de l'art canadien et rendent notre travail possible.

Des autrices
La rédaction de cette histoire n'aurait pu se faire sans l'apport des chercheuses et chercheurs, des archivistes, des conservatrices et conservateurs qui ont contribué à l'essor des études sur la photographie au Canada. Nous sommes également reconnaissantes d'avoir eu cette occasion d'écrire sur les formidables photographes et artistes de ce pays. Notre approche du domaine a été enrichie, au fil des ans, par les échanges fructueux et enthousiastes avec nombre d'étudiantes et d'étudiants de premier et de deuxième cycles, et nous tenons également à remercier l'Université Western et l'Université York pour leur soutien financier.

Alors que nous entamions nos recherches et la rédaction de ce livre, la pandémie de COVID-19 a entraîné la fermeture des musées, des archives et des bibliothèques dans le monde entier. Un réseau inestimable d'universitaires, de bibliothécaires, d'archivistes, de spécialistes de musées et de collègues nous a alors aidées à poursuivre notre travail sur ce projet. Nous souhaitons souligner l'importante contribution de nos assistant·es de recherche, notamment Blessy Augustine, Alana Duggan, Anahí González et Bruno Sinder. Vanessa Nicholas a apporté une contribution essentielle au chapitre « Technologie et techniques » et Melissa Alexander au chapitre « Institutions ». Nous remercions tout particulièrement Jennifer Orpana, qui nous a assistées de trop nombreuses façons pour que nous puissions les énumérer toutes.

En cours de route, un grand nombre de collègues ont partagé leur expertise, ont facilité notre accès aux documents et ont répondu à nos questions; nous remercions tout particulièrement Michael Moir, directeur des collections spéciales de l'Université York, et Tom Belton, responsable des archives et des collections spéciales de l'Université Western. Nous sommes également extrêmement reconnaissantes envers les personnes chargées de l'évaluation critique, pour leurs suggestions et leurs points de vue précieux à différentes étapes du projet, ainsi qu'à Sarah Brohman, qui a assumé la révision du texte et qui nous a aidées à réaliser un ouvrage accessible à un large public. Nous remercions également Sara Angel, Jocelyn Anderson, Monique Johnson, Sarah Liss et Simone Wharton de l'IAC. Enfin, nous avons beaucoup appris tout au long de ce processus et nous avons apprécié l'occasion qui nous a été donnée de réfléchir ensemble sur la photographie au Canada.

Sources photographiques

L'IAC tient enfin à remercier les personnes suivantes pour leur aide et collaboration : le Agnes Etherington Art Centre, Kingston (Grace LeSurf); la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (Kristin Stoesz, Neil Lazaruk); le American Museum of Natural History, Smithsonian, New York (Matthew

Heenan); le Amon Carter Museum of American Art, Forth Worth, Texas (Selena Capraro); la Anglican Church of Canada, Toronto (Laurel Parson); les Archives de Salt Spring Island (Ceridwen Ross Collins); les Archives de l'Université Brock, St. Catharines; les Archives de l'Université Carleton, Ottawa (Shannon Hodge); les Archives de l'Université du Manitoba, Winnipeg (Brian Hubner, James Kominowski); les Archives de l'Université Western, London (Jean Hung, Tom Belton); les Archives de la Nouvelle-Écosse, Halifax (Jessica Kilford); les Archives de la Ville de Toronto (Paul Sharkey, Ariella Elema); les Archives de l'Université métropolitaine de Toronto (Olivia Wong); les Archives des TNO, Yellowknife (Robin Weber); les Archives du Cole Harbour Heritage Farm Museum (Heather Adams); les Archives du Manitoba, Winnipeg (Jason Martin, Vince Teetaert); les Archives du Winnipeg Free Press (Nadya Pankiw); les Archives du Yukon, Whitehorse (Kira Quinsey); les Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria (Kelly-Ann Turkington); les Archives historiques de la Ville de Barkerville (Mandy Kilsby); les Archives provinciales de l'Alberta, Edmonton; les Archives publiques de l'Ontario, Toronto (Roberto Lima); Arnprior & McNab/Braeside Archives, Arnprior (Emma Carey, Laurie Dougherty); la Art Gallery of Hamilton (Andrea Howard); Art in America – Bloomberg Holdings; la Galerie d'art de l'Université de Toronto; Art Windsor-Essex, Windsor (Nicole McCabe); la BAND Gallery, Toronto (Claudia Pensa Bowen); Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (Ellen Bond, Marie-Julie Hyppolite, Eric Mineault, Katherine Sears, Annabelle Schattmann, DigiLab); Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Québec (Louise-Marie Ménard, Edwin Bermudez); la Bibliothèque publique de Boston; la Bibliothèque publique de Saskatoon; la Bibliothèque publique de Toronto (Beau Levitt, Christopher Coutlee, Eric Schwab); la Bibliothèque publique de Vancouver; le Black Cultural Centre for Nova Scotia (Cherry Brook); le BlackFlash Magazine, Saskatoon (Maxine Proctor); le British Museum, Londres, Angleterre (Lucia Rinolfi); la Catriona Jeffries Gallery, Vancouver (Asia Jong, Steven Cottingham); le Centre d'art autochtone, Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada, Gatineau (Kevin Sakolinsky); Ciel Variable, Montréal; les Collections spéciales de la bibliothèque de l'Université Simon Fraser, Burnaby (David Kloepfer); les Cumberland Museum and Archives (Lia Tarle); diChroma Photography, Madrid, Spain (Anne Morin); Don's Photo, Winnipeg (Natalia Medianets); les Droits d'auteurs Arts visuels, Ottawa et Montréal (Marcia Lea, Bernard Guerin, Jane Labiak); la Equinox Gallery, Vancouver (Chantelle Fawcett); la famille de Beverly Brown; la famille de Ron Nelson (Martha Nelson, Rob Nelson); la famille de Sam Tata; le Feminist Art Conference, Toronto (Ilene Sova); la Fondation canadienne de la photographie du patrimoine, Mississauga (Gary Landa); la Galerie d'art de l'Université de Lethbridge (Juliet Graham); la Galerie d'art du Grand Victoria (Stephen Topfer); les General Synod Archives; le George Eastman Museum, Rochester, New York (Bruce Barnes, David Howe, Alice Wynd, Alma Omerhodzic); les Getty Images; le Glenbow Museum and Archives, Calgary (Nadia Singleton); le Glenbow Western Research Centre, Université de Calgary (Chelsea Ambler, Rowena Johnson); la Hidden Lane Gallery, Glasgow, Scotland; le Hockey Hall of Fame, Toronto (Craig Campbell); le Isabella Stewart Gardner Museum, Boston (Maggie Goldstein); le J. Paul Getty Museum, Los Angeles (Jacklyn Burns); la Japanese Canadian Artist Directory (Yukari Peerless); le Kodak Brand Studio; le Kule Folklore Centre – Bohdan Medwidsky Ukrainian Folklore Archives, Université de l'Alberta, Edmonton (Nataliia Yesypenko); La Presse canadienne Images (Andrea Gordon); les

Lakehead University Archives, Thunder Bay; les Legacy Art Galleries à l'Université de Victoria (Anahita Ranjbar); les Maclean's Archives, St. Joseph's Communications Media, Toronto; Magnum Photos, New York (Michael Shulman); le McMaster Museum of Art, Hamilton (Julie Bronson, Rhéanne Chartrand, Carol Podedworny); le Montreal Camera Club (Cindy Canavan); la Morris and Helen Belkin Art Gallery, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver (Teresa Sudeyko); le Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver (Katie Ferrante); le Musée d'art contemporain de Montréal (Florence Morissette, Alexandra Derome); le Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (Alexandra Cousins, Amy Furness, Tracy Mallon-Jensen); le Musée des beaux-arts de Montréal (Marie-Claude Saia, Jacques Des Rochers); le Musée des beaux-arts de Vancouver (Danielle Currie); le Musée des beaux-arts de Winnipeg (Nicole Fletcher, Shauna Matthews); le Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Raven Amiro, Andrea Kunard, Philip Dombowsky, Euijung McGillis); le Musée canadien de l'histoire, Gatineau (Shannon Mooney, Dominique Taylor); le Musée canadien de la guerre, Ottawa (Shannyn Johnson, Erin Wilson); le Musée McCord Stewart, Montréal (Anne-Frédérique Beaulieu-Plamondon); le Musée national des beaux-arts du Québec, Québec (Julie Bouffard, Caroline Dutil); le Musée royal de l'Ontario, Toronto (Nicola Woods, Deepali Dewan); le Musée Whyte des Rocheuses canadiennes, Banff (Kayla Cazes); le Museum London (Victoria Burnett, Janette Cousins Ewan); le Museum of the City of New York; l'Office national du film du Canada, Montréal (Alexandra Hubert, Yvon LaRocque); la National Portrait Gallery, Smithsonian, Washington, D.C. (Erin Beasley); le Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri (Zak Meek); la New York Historical Society Museum and Library (Eleanor Gillers); les Newcastle University Special Collections, R.-U. (Elaine Archbold, Mick Sharp); le Nikkei National Museum and Cultural Centre, Burnaby (Linda Reid); la Pace Gallery, New York (Vince Wilcke); la Polygon Gallery, Vancouver Nord (Jessica Bouchard, Diane Evans); The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa (Sonya Jones); le Science Museum Group, Londres, R.-U.; la Société d'histoire multiculturelle de l'Ontario, Toronto (Dennis Moore, Elizabeth Price); la Société historique d'Ottawa; la Stephen Bulger Gallery, Toronto (Stephen Bulger, Lisette Markiewicz, Robyn Zolnai); le Studio Sixty Six, Ottawa (Ginny Stovel); la Succession Arnaud Maggs; la Succession Barbara Spohr; la Succession Carl Beam (Anong Beam); la Succession Charles Gagnon (Eames Gagnon); la Succession Fred Herzog; la Succession Yousuf Karsh (Julie Grahame); la Succession Harold Mortimer-Lamb (Anny Scoones); la Succession Lida Moser (Eric Denker); la Succession Lynne Cohen (Andrew Lugg); la Succession Margaret Watkins (Joseph Mulholland, Glasgow, Scotland); la Succession Michael Morris (Rahmi Emin); la Succession Michael Semak; la Succession Michel Saint-Jean; la Succession Minna Keene et Violet Keene Perinchief (Tom Sturrup); la Succession Murray McKenzie (Debra Barrett, Sara McKenzie); la Succession Panchal Mansaram (Mila Mansaram); la Succession Roy Kiyooka (Fumiko Kiyooka); la Succession Sylvain P. Cousineau (Penny Cousineau-Levine, Zöe Cousineau, Dylan Cousineau); la Succession Tess Boudreau Taconis (Lucy Medland); la Succession Ulli Steltzer (Michael Steltzer); les Sunshine Coast Museum and Archives, Gibsons (Matthew Lovegrove, Allie Rose Bartlett); The ArQuives, Toronto (Daniel Payne, Lucie Handley-Girard); The Brechin Group Inc., Ottawa (Jacqueline Vincent); The Image Centre, Toronto (Paul Roth, Anna Jedrzejowski, Chantal Wilson); The Rooms Provincial Archives Division, St. John's (Beverly Bennett, Beck Gilmer-Osborne); le Victoria and

Albert Museum, Londres, R.-U. (Freya Levett); la Walter Phillips Gallery, Banff (Jacqueline Bell); la Yale University Art Gallery, New Haven; ainsi que Vikky Alexander, Raymonde April, Roy Arden, Barbara Astman, Kan Azuma, Ingrid Baxter, IAIN BAXTER&, Robert Bean, Claire Beaugrand-Champagne, Ron Benner, Chris Boyne, Jim Burant, Robert Burley, le Edward Burtynsky Studio (Alanna Smith), Geneviève Cadieux, Michel Campeau, Lenny Campello, Dorothy Carseen (Chocolate), June Clark, Alvin Comiter, Carole Condé et Karl Beveridge, Sorel Cohen, Marlene Creates, Mollie Cronin, Ray Cronin, Donigan Cumming, Michael de Courcy, Barbara Deans, Stan Denniston, Pierre Dessureault, Jennifer Dickson, Christos Dikeakos, Judith Eglington, Evergon, Alyssa Fearon, la Robert Frank Foundation, Cees van Gemerden, Michelle Gewurtz, Angela Grauerholz, Sunil Gupta, Clara Gutsche, Pamela Harris, Jamelie Hassan, Thaddeus Holownia, Susan Hopkins, Geoffrey James, Sam Kanga, Gemey Kelly, Suzy Lake, Jeanette Langmann, Ruth Less, Nina Levitt, Keith Lock, Henry Lu, Ken Lum, Ian MacEachern, Rod MacIvor, Doug Maclean, Susan McEachern, Robert Minden, Murray Mosher, Claire Mulholland, Andrea Nelson, Jaime Nesrallah, Linh Nguyen, Shelley Niro, Arthur Nishimura, Irv Osterer, John Paskievich, Marian Penner Bancroft, Pauline Petit, James Russell, Michael Schreier; Allan Sekula Studio (Ina Steiner); Orest Semchishen, Sandra Semchuk, le Michael Snow Studio (Peggy Gale, Mani Mazinani); Greg Staats, Susan Stewart, Shin Sugino, Maia-Mari Sutnik, Andrea Szilasi, Gabor Szilasi, Norman Takeuchi, Michael Torosian, Serge Tousignant, Larry Towell, Ann Thomas, Jeff Thomas, Bill Vazan, Jeff Wall, Ian Wallace et Paul Wong.

L'IAC remercie les propriétaires de collections privées qui ont donné leur accord pour que leurs œuvres soient publiées dans cet ouvrage.

Mentions de sources des images de la page couverture



Chinese man in Revolutionary background (*Homme chinois sur un arrière-plan révolutionnaire*), 1912, par C. D. Hoy. (Voir les détails ci-dessous.)



Nickel Tailings #34, Sudbury, Ontario (*Résidus de mine de nickel n° 34, Sudbury, Ontario*), 1996, par Edward Burtynsky. Avec l'aimable autorisation de Edward Burtynsky/Nicholas Metivier Gallery, Toronto. © Edward Burtynsky.



Spring inundation on Saint Lawrence River near Montreal, Quebec (*Inondation printanière, fleuve Saint-Laurent près de Montréal, Québec*), v.1865, par Alexander Henderson. (Voir les détails ci-dessous.)



The Rebel (*La rebelle*), 1987, par Shelley Niro. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des images des bannières



Préface : Sunil Gupta, *Sunil with Fakroon* (*Sunil et Fakroon*), 1975. (Voir les détails ci-dessous.)



Aperçu historique : Hugh Lee Pattinson, *The Horseshoe Falls, part of Niagara Falls* (*Les chutes Horseshoe faisant partie des chutes Niagara*), 1840. (Voir les détails ci-dessous.)



Photographes phares : Margaret Watkins, *« The Well Groomed Woman's Manicure »*, publicité pour Cutex (détail), 1925. (Voir les détails ci-dessous.)



Institutions : Michel Lambeth, *Union Station* (*Station Union*), 1957. (Voir les détails ci-dessous.)



Genres et questions essentielles : George Hunter, *Dofasco et Stelco Steel Mills, Hamilton, Ontario* (*Aciéries Dofasco et Stelco, Hamilton, Ontario*), 1954. (Voir les détails ci-dessous.)



Technologies et techniques : Evergon, *Homage to the Old Man in Red Turban — The Burning of the Heretics* (*Hommage au vieil homme au turban rouge – Immolation des hérétiques*), 1985. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : Edward Burtynsky, *Railcuts #8, [Red Hill, C.N. Train] C.N. Track, Thompson River, British Columbia* (*Rails de coupe n° 8 [Red Hill, train du CN] chemin de fer du CN, rivière Thompson, Colombie-Britannique*), 1985. (Voir les détails ci-dessous.)



Où voir : Vue de l'*Arbre du peuple* à l'Expo 67 de Montréal, 1967. (Voir les détails ci-dessous).



Copyright et mentions : Rosemary Gilliat Eaton, *Inuk woman, Annie Jonas, carrying a baby, Joseph Jonas, on her back, Kuujjuaq, Quebec* (*Femme Inuk, Annie Jonas, portant un bébé, Joseph Jonas, sur son dos, Kuujjuaq, Québec*), vers juin-septembre 1960. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des images



L'abbé Dominique-Alfred Morisset, 1894 ou 1895, par Jules-Ernest Livernois. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, don de la collection Yves Beauregard (2006.931). Avec l'aimable autorisation du Musée national des beaux-arts du Québec.



Abraham Plante, Trapper (*Abraham Plante, trappeur*), vers les années 1930, par James Brady. Collection du Glenbow Museum, Calgary (PA-2218-26). Avec l'aimable autorisation du Glenbow Museum.



Administrative routine is handled in the camp Commission offices by second-generation Japanese (*La routine administrative est assurée dans les bureaux de la Commission des camps par des Japonais·es de la deuxième génération*), 1943, par Jack Long. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (5078613). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



African Appeal, Phyllis Marshall (*Charme africain, Phyllis Marshall*), v.1935, par Violet Keene Perinchief. Collection de The Image Centre, Toronto, don de la famille Sturrup, 2020. Avec l'aimable autorisation de The Image Centre. © Succession Minna Keene et Violet Keene Perinchief.



Aggeok Pitseolak, Ashevak, Johnniebo and an Inuit woman dragging a dead seal (*Aggeok Pitseolak, Ashevak, Johnniebo et une femme inuite traînant un phoque mort*), v.1940-1960, par Peter Pitseolak. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (2000-330). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire.



Aggeok Pitseolak wearing a beaded amauti (*Aggeok Pitseolak portant un amauti perlé*), v.1940-1960, par Peter Pitseolak. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (2000-684). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire.



Agnes Street Poulterer's Establishment (*Marchand de volailles de la rue Agnes*), 1910, par William James. Collection des Archives de la Ville de Toronto (Fonds 1244, article 73-49). Avec l'aimable autorisation des Archives de la Ville de Toronto.



Alariak gathering wood. Although her name was Alariak, everybody called her Alanaaq (*Alariak ramassant du bois. Bien que son nom soit Alariak, tout le monde l'appellait Alanaaq*), 1949-1950, par Richard Harrington. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3193993). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada et la Stephen Bulger Gallery.



American Cloisonné (*Cloisonné américain*), détail, 1987-1988, par Ron Benner. Collection du Civic Plant Conservatory, Saskatoon. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Ron Benner. Mention de source : Brenda Pelkey.



Amrita and Mrs. Sondhi (*Amrita et Mme Sondhi*), 1986, par Ken Lum. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don d'Ydessa Hendeles, Toronto, 1993 (37583). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Ken Lum.



Anciana Doña Chencha [Old Dona Chencha] (*Anciana Doña Chencha [Vieille dame Chencha]*), imprimée en 1999, par Reva Brooks. Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Succession Reva Brooks.



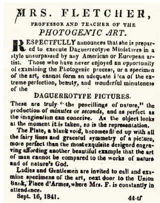
André Kertész, 144 Views (*André Kertész, 144 vues*), 8 décembre 1980, par Arnaud Maggs. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1993 (37045). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Arnaud Maggs. Mention de source : MBAC.



Andrea Szilasi in her bedroom, Westmount, Quebec, 1979 (*Andrea Szilasi dans sa chambre, Westmount, Québec, 1979*), 1979, par Gabor Szilasi. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1980 (EX-80-131). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Gabor Szilasi.



Angels, Saint-Jean-Baptiste Day, Montreal, Quebec (*Anges, fête de la Saint-Jean-Baptiste, Montréal, Québec*), 1962, par Sam Tata. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1966 (EX-66-324). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Sam Tata. Mention de source : MBAC.



MRS. FLETCHER,
PROFESSOR AND TEACHER OF THE
PHOTOGENIC ART.

RESPECTFULLY announces that she is prepared to execute Daguerreotype Miniatures in a style unsurpassed by any American or European artist. Those who have never enjoyed an opportunity of examining the Photogenic process, or a specimen of the art, cannot form an adequate idea of the extreme perfection, beauty, and wonderful minuteness of the

DAGUERROTYPE PICTURES.

These are truly "the pencillings of nature," the production of *minutes* or *seconds*, and as perfect as the imagination can conceive. As the object looks at the moment it is taken, so is the representation.

The Plate, a blank void, becomes filled up with all the fairy lines and graceful symmetry of a picture, more perfect than the most exquisite designed engraving affording another beautiful example that the art of man cannot be compared to the works of nature and of nature's God.

Ladies and Gentlemen are invited to call and examine specimens of the art, next door to the Union Bank, Place d'Armes, where Mrs. F. is constantly in attendance.

Sept. 16, 1841. 44-tf

Annonce des services de « Mrs. Fletcher, Professor and Teacher of the Photogenic Art [dame Fletcher, professeure et enseignante d'art photographique] », parue dans le *Montreal Transcript*, le 16 septembre 1841. Avec l'aimable autorisation de Luminous-lint.



Aperion, 1980, par Barbara Spohr. Collection du J. Paul Getty Museum, Los Angeles (84.XP.674.14). Avec l'aimable autorisation du J. Paul Getty Museum. © Succession Barbara Spohr.



Appareil à quatre objectifs, v.1880. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.



Are You Talking to Me? #3 (*C'est à moi que tu parles? n*o *3*), 1979, par Suzy Lake. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat effectué grâce à une contribution de Art Toronto 2009 Opening Night Preview et du David Yuile and Mary Elizabeth Hodgson Fund et Greg Latremoille, 2009 (2009/101.1-.7). Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake. © Suzy Lake.



Around the Camp Fire, Caribou Hunting series, Montreal, QC (*Autour du feu de camp, série sur la chasse au caribou, Montréal, QC*), 1866, par William Notman. Collection du Musée McCord Stewart, Montréal, achat à Associated Screen News Ltd. (VIEW-596.A). Avec l'aimable autorisation du Musée McCord Stewart.



Art is Political (*L'art est politique*), 1975, par Carole Condé et Karl Beveridge. Avec l'aimable autorisation des artistes. © Carole Condé et Karl Beveridge/Visual Arts-CARCC, 2023.



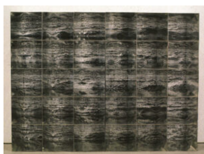
Ashevak Ezekiel and Kooyoo Pitseolak leaving on the dog sled (*Ashevak Ezekiel et Kooyoo Pitseolak partent en traîneau à chiens*), v.1940-1960, par Peter Pitseolak. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (2000-1625). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire.



At the Crosswalk I (*À l'intersection I*), 1988, par Ian Wallace. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1990 (30721.1-4). Avec l'aimable autorisation de la Catriona Jeffries Gallery, Vancouver. © Ian Wallace.



At the intersection of Saint-Flavien and Couillard streets, Québec (*À l'intersection des rues Saint-Flavien et Couillard, Québec*), 1950, par Lida Moser. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, don de François et Didier Morelli (2017.314). Avec l'aimable autorisation du Musée national des beaux-arts du Québec. © Succession Lida Moser.



Atlantic (*Atlantique*), 1967, par Michael Snow. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat 1980 (79/339). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Michael Snow.



Authorization (*Autorisation*), 1969, par Michael Snow. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1969 (15839). Avec l'aimable autorisation de la Succession Michael Snow. © Succession Michael Snow. Mention de source : MBAC.



Baba's Garden, Hafford, Saskatchewan 1985–1986 (*Le jardin de Baba, Hafford, Saskatchewan 1985-1986*), 1985-1986, par Sandra Semchuk. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1986 (EX-86-353.1-17). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Sandra Semchuk. Mention de source : MBAC.



Barkerville's Hotel de France, before the fire of September 16, 1868 (*L'Hôtel de France de Barkerville, avant l'incendie du 16 septembre 1868*), avant septembre 1868, par Frederick Dally. Collection des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria (A-02051). Avec l'aimable autorisation des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique.



Bathroom, Lotbinière (*Salle de bain, Lotbinière*), 1977, imprimée en 1979, par Gabor Szilasi. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don d'Evelyn Coutellier, Bruxelles, 1988 (36096.18). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Gabor Szilasi.



Bear at Higgins Street, Winnipeg, Manitoba (*Bear sur la rue Higgins, Winnipeg, Manitoba*), 1989, par Jeff Thomas. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 2001 (2001.46). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jeff Thomas.



Bear Portraits, Culture Revolution, Toronto, Ontario (*Portraits de Bear, Révolution culturelle, Toronto, Ontario*), 1984, par Jeff Thomas. Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Jeff Thomas.



Beatrice Lillie, 1948, par Yousuf Karsh. Collection de la National Portrait Gallery, Londres, Royaume-Uni, don du photographe, Yousuf Karsh, 1984 (NPG P248). Avec l'aimable autorisation de la Succession Yousuf Karsh. © Succession Yousuf Karsh.



Belvidère Lodge, tirée du livre illustré *Maple Leaves: Canadian History and Quebec Scenery*, 1865, par Jules-Isaïe Benoît dit Livernois. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, achat 1957, transféré à la Bibliothèque du Musée national des beaux-arts du Québec en 1995 (1995.599.03). Avec l'aimable autorisation du Musée national des beaux-arts du Québec.



Bert General, My Step-Grandfather, Husking White Corn, Smooth Town, Six Nations Reserve (*Bert General, mon beau-grand-père, épluche le maïs blanc, Smooth Town, Réserve des Six Nations*), 1980, par Jeff Thomas. Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Jeff Thomas.



Between Dreaming & Living #5 (*Entre vie et rêve n° 5*), 1985, par Vikky Alexander. Collection du International Center of Photography, New York, don de l'artiste, 2000 (781.2). Avec l'aimable autorisation de la Tara Downs Gallery, New York. © Vikky Alexander.



Bill Barilko scores the Stanley-cup winning goal during overtime in Game 5 of the Stanley Cup Final between the Toronto Maple Leafs and Montreal Canadiens (*Bill Barilko marque le but gagnant de la Coupe Stanley pendant la prolongation du cinquième match de la finale de la Coupe Stanley entre les Maple Leafs de Toronto et les Canadiens de Montréal*), 21 avril 1951, par Lou et Nat Turofsky. Collection du Temple de la renommée du Hockey, Toronto, Collection Imperial Oil – Turofsky (000008494). Avec l'aimable autorisation du Temple de la renommée du Hockey.



Biomechanics Lab—Biomechanical Models (*Laboratoire de biomécanique – modèles biomécaniques*), 1984, par Blake Fitzpatrick. Collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, achat 1989 (1989FB41). Avec l'aimable autorisation de la galerie Robert McLaughlin. © Galerie Robert McLaughlin.



Birds in Flight, Straits of Juan de Fuca (*Oiseaux en vol, détroit de Juan de Fuca*), 1965, par Roloff Beny. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1966 (66-5637). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Bibliothèque et Archives Canada. Mention de source : MBAC.



Black Man Pender (*Homme noir, rue Pender*), 1958, par Fred Herzog. Avec l’aimable autorisation de la Equinox Gallery, Vancouver. © Succession Fred Herzog.


Le blé canadien dans 50 pays

« Le blé canadien dans 50 pays » (photo-reportage 402A de l’Office national du film du Canada), 2 novembre 1965, photographies de Chris Lund, texte français de Gaston Lapointe. Collection des Archives du Service de photographie de l’Office national du film, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (65-6587). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.



Bloor Street Viaduct, Deck, looking west (*Viaduc de la rue Bloor, tablier, vue vers l’ouest*), 18 juillet 1917, par Arthur Goss. Collection des Archives de la Ville de Toronto (Fonds 200, série 372, sous-série 10, article 841). Avec l’aimable autorisation des Archives de la Ville de Toronto.



The Bluffs, Toronto (*Les falaises, Toronto*), v.1918, par Arthur Goss. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3532255). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



The Boat (*Le bateau*), 1973, imprimée en 1976, par Sylvain P. Cousineau. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don d’Evelyn Coutellier, Bruxelles, 1988 (36036). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Sylvain Cousineau. Mention de source : MBAC.



Boon Hui, 1987, par Ken Lum. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don d’Ydessa Hendeles, Toronto, 1993 (37584). Avec l’aimable autorisation de l’artiste. © Ken Lum.



Boulevard de Maisonneuve, Montréal, 1969, par Michel Saint-Jean. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don des héritiers de Lucile Bélanger et de Michel Saint-Jean (2017.726). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal. © Succession Michel Saint-Jean.



Boulevard du Temple, Paris, v.1838, par Louis-Jacques-Mandé Daguerre. Avec l'aimable autorisation de Wikimedia Commons.



The Bounce, Montreal Snowshoe Club, QC (*La culbute, Montreal Snowshoe Club, QC*), 1886, par William Notman and Son. Collection du Musée McCord Stewart, Montréal, achat à Associated Screen News Ltd. (VIEW-2425). Avec l'aimable autorisation du Musée McCord Stewart.



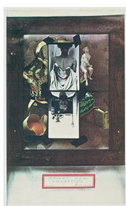
Boxers at the Entrance of a Toronto Subway (*Boxeurs à l'entrée du métro de Toronto*), 1976, par P.Mansaram. Collection du Musée royal de l'Ontario, Toronto, don de l'artiste (2015.75.20). Avec l'aimable autorisation du MRO (Musée royal de l'Ontario). © MRO et Succession P.Mansaram.



Boys on Shed (*Garçons sur un hangar*), 1962, imprimée en 2008, par Fred Herzog. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 2010 (2010.84). Avec l'aimable autorisation d'Equinox Gallery, Vancouver. © Succession Fred Herzog.



British Columbia Gems of the Year 1883 (*Joyaux de la Colombie-Britannique pour l'année 1883*), 1884, par Hannah Maynard. Collection des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria (C-07409). Avec l'aimable autorisation des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique.



Broken Egg Collection (*Collection d'œufs cassés*), 1979, par Evergon. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1980 (EX-80-567). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Evergon. Mention de source : MBAC.



Brome Lake, Knowlton, Que., Falls at the Outlet (*Lac Brome, Knowlton, Québec, chutes à l'embouchure*), v.1905, par Sally Eliza Wood. Collection de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal (0003761771). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives nationales du Québec.



Brownie Box Set (*Coffret Brownie*), v.1901, par la Eastman Kodak Company. Collection du George Eastman Museum, Rochester, New York, don de Robert et Lynne Shanebrook (2021.0002.0001-0014). Avec l'aimable autorisation du George Eastman Museum.



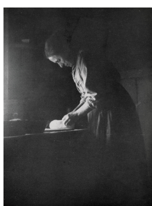
Builders (*Constructeurs*), v.1930, par John Vanderpant. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 2006 (41964). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.



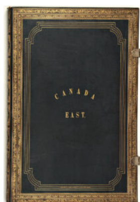
A Busy Corner in Greenwich Village, Will o' the Wisp Tea Room, Idee Chic [?], Aladdin Tea Room (*Un coin animé à Greenwich Village, Will o' the Wisp Tea Room, Idee Chic [?], Aladdin Tea Room*), v.1905-1940, par Jessie Tarbox Beals. Collection de la New York Historical Society Museum and Library (PR-004-05-41). Avec l'aimable autorisation de la New York Historical Society Museum and Library.



Caméra stéréo Derogy, v.1870. Avec l'aimable autorisation du George Eastman Museum, Rochester, New York.



Canada, "the Bread-Mother" of the World (*Canada, la « mère nourricière » du monde*), 1922, par Edith S. Watson. Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque publique de Toronto.



Canada East (*Canada Est*), portfolio de la boîte d'érable, 1859-1860, par William Notman. Collection du Musée McCord Stewart, Montréal, don de M. James Geoffrey Notman (N-0000.193.1-202). Avec l'aimable autorisation du Musée McCord Stewart. Mention de source : Musée McCord Stewart.



Canadian National Exhibition—Entrance to the Manufacturers and Liberal Arts Building (*Exposition nationale canadienne – Entrée du bâtiment des manufactures et des arts libéraux*), v.1910, photographie non attribuée. Collection de la Bibliothèque publique de Toronto (37131055405153D). Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque publique de Toronto.



Canadian Pacific Railway Survey. In the heart of the Rocky Mountains. A snowstorm (*Levé du chemin de fer Canadien Pacifique. Au cœur des montagnes Rocheuses. Tempête de neige*), 1872, par Charles Horetzky. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (e011067226-v8). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Canadian Pacific Railway Survey. Northwest corner of Lake Tochquonyata showing the only rough portion subject to snow slides, British Columbia (*Levé du chemin de fer Canadien Pacifique. Coin nord-ouest du lac Tochquonyata montrant la seule partie accidentée sujette à des glissements de neige, Colombie-Britannique*), 1874, par Charles Horetzky. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (e011067229-v8). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Cape Trinity, Saguenay (*Cap Trinité sur le Saguenay*), v.1865-1875, par Alexander Henderson. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1985 (29182). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.



Capt. Huyshe as "Cavalier of the time of Charles II," Montreal, QC (*Capitaine Huyshe costumé en « Cavalier de l'époque de Charles II », Montréal, QC*), 1870, par William Notman. Collection du Musée McCord Stewart, Montréal, achat, grâce à la générosité du magazine Maclean's, de la Fondation de la famille Maxwell Cummings et de Empire-Universal Films Ltd. (I-43856.1). Avec l'aimable autorisation du Musée McCord Stewart.



Carte postale colorisée ou teintée du navire *S.S. Capilano* de la Union Steamship Company, à quai, à Keats Island, 1930, par Helen McCall. Collection des Sunshine Coast Museum and Archives, Gibsons, C.-B. (Objet 1221). Avec l'aimable autorisation des Sunshine Coast Museum and Archives.



Certificat de paiement de la taxe d'entrée (au nom de Mark Kwok Chee), 25 mars 1918. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (106434). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada. © Gouvernement du Canada. Reproduit avec l'autorisation de Bibliothèque et Archives Canada (2023).



Chamaenerion angustifolium [Fireweed] (*Chamaenerion angustifolium [épilobe en épi]*), v.1910, par Mary Schäffer. Collection du Musée Whyte des Rocheuses canadiennes, Banff (V527/II/A/PS 1 – 550). Avec l'aimable autorisation du Musée Whyte des Rocheuses canadiennes.



Chateaubriand Avenue, Montreal, Quebec (*Avenue de Châteaubriand, Montréal, Québec*), janvier 1975, par Barbara Deans. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1975 (75-X-699). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Barbara Deans. Mention de source : MBAC.



Le Château Frontenac vu du parc Montmorency, Québec, v.1890, par Louis-Prudent Vallée. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, don de Pierre Lahoud (2014.16). Avec l'aimable autorisation du Musée national des beaux-arts du Québec.



Chicago, décembre 1965, imprimée en 1966, par Dave Heath. Collection du Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (2012.39.18). Avec l'aimable autorisation du Nelson-Atkins Museum of Art. © Succession Dave Heath/Stephen Bulger Gallery.



Child and Nurse (*L'enfant et la nurse*), 1906, par Arthur Goss. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3206530). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Children. A Gym in Your Own Backyard (*Enfants. Un gymnase dans la cour*), 10 juillet 1942, par Conrad Poirier. Collection de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal (P48 S1 P7518). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives nationales du Québec.



Children at St. Michael's Indian Residential School (*Enfants au pensionnat autochtone St. Michael*), 1937-1949, par Beverly Brown. Collection du Musée d'anthropologie, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie. Reproduit avec l'aimable autorisation de la famille Brown.



Children in Raincoats Blowing Bubbles, Paris, France (*Enfants en imperméables faisant des bulles, Paris, France*), 1967, par Michael Semak. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1969 (69-1585). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Michael Semak/Visual Arts-CARCC, 2023. Mention de source : MBAC.



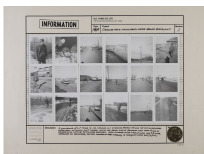
Chinese man in Revolutionary background (*Homme chinois sur un arrière-plan révolutionnaire*), 1912, par C. D. Hoy. Collection des Archives historiques de la Ville de Barkerville (P1687). Avec l'aimable autorisation des Archives historiques de la Ville de Barkerville.



Choreographed Puppet #3 (*Marionnette chorégraphiée n° 3*), 1976/1977, par Suzy Lake. Collection de Georgia Scherman Projects, Toronto. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Suzy Lake.



Chute d'eau, années 1660, par Jacob van Ruisdael. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1952 (5878). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.



Circular Walk Inside Arctic Circle Around Inuvik, N.W.T. (*Marche circulaire à l'intérieur du cercle polaire, autour d'Inuvik, T.N.-O.*), 1969, par N.E. Thing Co. Avec l'aimable autorisation de la Morris and Helen Belkin Art Gallery, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. Don de IAIN BAXTER& et Ingrid Baxter, 1995. © N.E. Thing Co./Ingrid Baxter et IAIN BAXTER&.



Civil Rights March, Ottawa (*Marche pour les droits civils, Ottawa*), 1965, imprimée en 1995 par Ted Grant. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1999 (EX-99-93). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Ted Grant. Mention de source : MBAC.



Close-up portrait of a chickadee taking a sunflower seed from Dorothy Stotesbury's mouth. Shilly Shally Lodge, Gatineau Park (*Portrait en gros plan d'une mésange qui prend une graine de tournesol dans la bouche de Dorothy Stotesbury. Lodge Shilly Shally, parc de la Gatineau*), v.1958, par Rosemary Gilliat Eaton. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (4311382). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



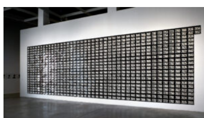
Coldstream — Hops Going to Market (*Coldstream – houblon en route pour le marché*), v.1896-1897, par Ishbel Maria Gordon (Lady Aberdeen), marquise d'Aberdeen et de Temair. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Mary et Clarke Ketchum, Smiths Falls, Ontario, 1980 (PSC97:202:25A). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.



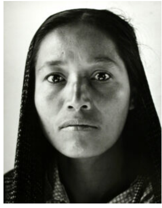
Columbia Ice Field, Alberta (*Champ de glace Columbia, Alberta*), 1965, par Roloff Beny. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1966 (66-5619). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Bibliothèque et Archives Canada. Mention de source : MBAC.



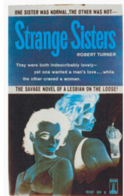
Community of Aklavik, NWT (*Communauté d'Aklavik, TNO*), 1930, par Archibald Lang Fleming. Collection des Archives du Synode général, Église anglicane du Canada, Toronto. Avec l'aimable autorisation des Archives du Synode général, Église anglicane du Canada.



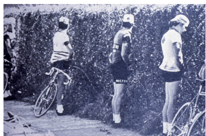
The Complete Prestige 12" Jazz Catalogue (*Catalogue complet des albums de jazz chez Prestige*) (vue d'installation), 1999, par Arnaud Maggs. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Spring Hurlbut, Toronto, 2013 (46196.1-828). Avec l'aimable autorisation de la Succession Arnaud Maggs et de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Succession Arnaud Maggs. Mention de source : Gabor Szilasi.



Confrontacion [Elodia] (*Confrontation [Elodia]*), 1948, de Reva Brooks. Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery. © Succession Reva Brooks.



Conspiracy of Silence (*Conspiration du silence*), détail, 1987, par Nina Levitt. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Nina Levitt.



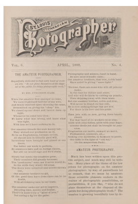
Contribution de photo de pisse de Michael Morris à la demande d'envoi d'Image Bank, 1972. Collection de la Morris and Helen Belkin Art Gallery, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. Avec l'aimable autorisation de la Morris and Helen Belkin Art Gallery. © Succession Michael Morris.



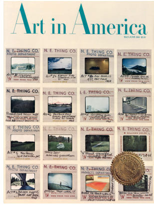
Couverture de *The Banff Purchase: An Exhibition of Photography in Canada* (1979), ornée de la photographie de Nina Raginsky, Lynn Chrisman, *Vancouver Art School Student, Vancouver, British Columbia* (*Lynn Chrisman, étudiante à l'école des arts de Vancouver, Vancouver, Colombie-Britannique*), 1975, par Nina Raginsky. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1977 (EX-77-662). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Nina Raginsky. Mention de source : MBAC.



Couverture de *Image 2 : Photography/Photographie Canada* (Ottawa : Office national du film, 1967), par Jeremy Taylor. Collection de la Bibliothèque et des Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.



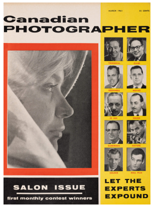
Couverture du journal *The St. Louis and Canadian Photographer* (St. Louis, MO, États-Unis), volume 6, nº 4 (avril 1888). Collection de la bibliothèque du George Eastman Museum, Rochester, New York (TR15.H578 Reel P114). Avec l'aimable autorisation du George Eastman Museum.



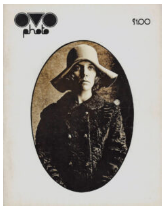
Couverture du magazine *Art in America (mai-juin 1969)*, 30 avril 1969, par N.E. Thing Co. Avec l'aimable autorisation des Morris and Helen Belkin Art Gallery Archives, Vancouver. © N.E. Thing Co./Ingrid Baxter et IAIN BAXTER&.



Couverture du magazine *BlackFlash* 2, nº 2 (été 1984). Photo de couverture : Orest Semchishen. Avec l'aimable autorisation du magazine BlackFlash, Saskatoon.



Couverture du magazine *Canadian Photographer*, mars 1961 (Toronto : Photo Equipment Publications, 1961). Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque publique de Toronto.



Couverture du magazine *OVO*, nº 4 (septembre 1971). Photo de couverture : Peter Höfle. Avec l'aimable autorisation de abibliodocs/AbeBooks.com.



Couverture de *Transcanada Letters* (*Lettres transcanadiennes*), 1975, par Roy Kiyooka. Avec l'aimable autorisation de Talonbooks, Vancouver. © Succession Roy Kenzie Kiyooka.



C.P.R. [Canadian Pacific Railway]–Open observation car, the porter is selling goggles against the dust of the engine (*CP [Chemin de fer Canadien Pacifique] – Voiture d'observation ouverte, le porteur vend des lunettes de protection contre la poussière du moteur*), 1933, par Felix H. Man. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (e011297599). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Crowd (*Foule*), 1988, par Angela Grauerholz. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, don de l'artiste, 1997 (D 97 63 PH 1). Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal. © Angela Grauerholz.



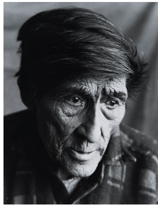
Cultural Parade with Posters of Mao Tse-Tung and Chu Te, July 4, 1949 (*Défilé culturel avec affiches de Mao Zedong et Zhu De, 4 juillet 1949*), 4 juillet 1949, imprimée en 1970, par Sam Tata. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1978 (EX-78-600). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Succession Sam Tata. Mention de source : MBAC.



Curtis Kuunuaq Konek rencontre l'aînée Martha Otokala Okutak pour le projet Un visage, un nom, Arviat, Nunavut, dans le court documentaire *Un visage, un nom – Derrière chaque photo se cache une histoire*. Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. © Gouvernement du Canada. Reproduit avec l'autorisation de Bibliothèque et Archives Canada (2023).



Cutting on the 49th Parallel (*Coupe de bois sur le 49*^{e} *parallèle*), 1861, photographie non attribuée. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3241713). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Daniel Spence, Lonesome Trapper, age 102 (*Daniel Spence, trappeur solitaire, à l'âge de 102 ans*), 1984, par Murray McKenzie. Collection d'art autochtone, Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada, Gatineau (306266). Avec l'aimable autorisation de la Collection d'art autochtone, Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada. © Succession Murray McKenzie. Mention de source : Lawrence Cook.



Dealey Plaza/Recognition and Mnemonic (*Dealey Plaza/Reconnaissance et mémoire*), 1983, par Stan Denniston. Collection du Museum London, don de l'artiste en mémoire de Jim Denniston, 2003 (003.A.52.1-.73). Avec l'aimable autorisation du Museum London. © Stan Denniston/Visual Arts-CARCC, 2023.



Decorated Stoney teepees, Banff Indian Days (*Tipis Stoney décorés, Journées indiennes de Banff*), v.1930, par Arnold Lupson. Collection du Glenbow Museum, Calgary (NA-667-863). Avec l'aimable autorisation du Glenbow Museum.



Design-Angles, 1919, par Margaret Watkins. Collection du Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, Texas (P1983.41.3). Avec l'aimable autorisation du Amon Carter Museum of American Art. © Joseph Mulholland, Glasgow, Écosse.



The Destroyed Room (*La chambre détruite*), 1978, par Jeff Wall. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1979 (23401). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jeff Wall Studio.



Détail de *Oshawa, A History of Local 222, United Auto Workers, CLC (Part II) 1938–1945* (*Oshawa, une histoire de la section locale 222, syndicat des travailleurs de l'automobile, CLC [Partie II] 1938-1945*), 1982-1983, par Carole Condé et Karl Beveridge. Collections variées. Avec l'aimable autorisation des artistes. © Carole Condé et Karl Beveridge/Visual Arts-CARCC, 2023.



DGS "Arctic" frozen in the ice, Fullerton Harbour, Nunavut (*Le bateau DGS « Arctic » pris dans la glace, port de Fullerton, Nunavut*), avril 1905, par Geraldine Moodie. Collection du Glenbow Museum, Calgary (ND-44-10). Avec l'aimable autorisation du Glenbow Museum.



Diana Boone, Toronto Society (*Diana Boone, société torontoise*), v.1940, par Violet Keene Perinchief. Collection de The Image Centre, Toronto. Avec l'aimable autorisation de The Image Centre. © Succession Minna Keene et de Violet Keene Perinchief.



Distant view of Cape Dorset (*Vue lointaine de Cape Dorset*), v.1942-1943, par Peter Pitseolak. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (2000-215). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire.



Dofasco and Stelco Steel Mills, Hamilton, Ontario (*Aciéries Dofasco et Stelco, Hamilton, Ontario*), 1954, par George Hunter. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de George Hunter, R.C.A, 2010 (2010/260). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Fondation canadienne de la photographie patrimoniale. Mention de source : MBAO.



Dolls (*Poupées*), 1940, par Violet Keene Perinchief. Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Succession Minna Keene et Violent Keene Perinchief.



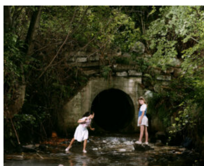
Domestic Symphony (*Symphonie domestique*), 1919, par Margaret Watkins. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1984, effectué grâce à une subvention du gouvernement du Canada en vertu de la Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels (20627). Avec l'aimable autorisation de The Hidden Lane & The Hive, Glasgow. © Joseph Mulholland, Glasgow, Écosse.



Double page d'*Open Passport* (*Passeport ouvert*), 1973, par John Max. Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Succession John Max.



Double page d'un essai photographique sur la ville de Toronto intitulé « A New Look at a Controversial City », par John de Visser, dans *Maclean's* (26 octobre 1957, p. 16-17).



The Drain (*L'égout*), 1989, par Jeff Wall. Avec l'aimable autorisation du Jeff Wall Studio. © Jeff Wall.



Duck over Pierre (*Pierre et le canard*), 1982, par Evergon. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1987 (EX-87-130). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Evergon. Mention de source : MBAC.



Duyen, la mère de Thien, apprend le français au COFI (*Centre d'orientation et de formation des immigrants*), 1980, de la série Thien et Hung, 1980-1995, par Claire Beaugrand-Champagne. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Claire Beaugrand-Champagne.



E. L. Laliberté posing with his high wheel bicycle (*E. L. Laliberté prend la pose avec son grand bicycle*), date inconnue, par Jules-Ernest Livernois. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3392755). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



THE EARTHLY PARADISE: Homage to Claude Lorraine (*LE PARADIS TERRESTRE : Hommage à Claude Lorrain*), 1980, par Jennifer Dickson. Collection du Agnes Etherington Art Centre, Kingston, don de Jennifer Dickson, 1986 (39-067.078). Avec l'aimable autorisation du Agnes Etherington Art Centre. © Jennifer Dickson/Visual Arts-CARCC, 2023. Mention de source : Bernard Clark.



Eastern Arctic, Flag raising at Craig Harbour (*Arctique de l'Est, levée du drapeau à Craig Harbour*), 1951, par Douglas Wilkinson. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (4820737). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Elaine Charleyboy and Chief William Charleyboy [Redstone] (*Elaine Charleyboy et le chef William Charleyboy [Redstone]*), v.1910, par C. D. Hoy. Collection des Archives historiques de la Ville de Barkerville (P1583). Avec l'aimable autorisation des Archives historiques de la Ville de Barkerville.



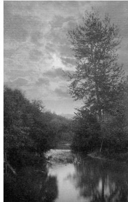
Elder Mary Monias (100) from Cross Lake First Nation (*L'aînée Mary Monias (100 ans) de la Première Nation de Cross Lake*), v.1967-1996, par Murray McKenzie. Collection du Musée des beaux-arts de Winnipeg, acquise grâce à la générosité de la Succession M. et Mme Bernard Naylor (G-97-175). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Winnipeg. © Succession Murray McKenzie.



Emily Carr in her studio (*Emily Carr dans son atelier*), v.1939, par Harold Mortimer-Lamb. Collection de la Art Gallery of Greater Victoria (1980.087.003). Avec l'aimable autorisation de la Art Gallery of Greater Victoria.



Eunadie Johnson, Crisis Centre Director, Thompson, Manitoba (*Eunadie Johnson, directrice du centre de crise, Thompson, Manitoba*), 1985, par Pamela Harris. Avec l'aimable autorisation de Pamela Harris. © Pamela Harris.



Evening Sunset on Black Creek (*Soleil couchant sur Black Creek*), v.1900-1901, par Sidney Carter. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (PA-112002). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Evergreens and Mountains, CPR (*Forêts sempervirentes et montagnes, CP*), 1914-1915, par Minna Keene. Collection de The Image Centre, Toronto, don de la famille Sturrup, 2020 (AG05.2019.1004:0839). Avec l'aimable autorisation de The Image Centre. © Succession Minna Keene et Violet Keene Perinchief.



« The Evolution of a Homestead [L'évolution d'un lot de colonisation] », v.1906, création de source inconnue. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (C-126300). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Examining new arrivals in Immigration Examination Hall, Pier 21 (*Contrôle des nouveaux arrivants dans la Salle d'examen des demandes d'immigration, quai 21*), mars 1952, par Chris Lund. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (5015386). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Excavation de fossiles de dinosaures dans les badlands du sud de l'Alberta, début du vingtième siècle, photographie non attribuée. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (IMG2011-0036-0691-LS). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire.



An Extended and Continuous Metaphor No. 6 (*Métaphore filée, nº 6*), 1983, par Sorel Cohen. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1984 (28471.1-3). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Sorel Cohen/Visual Arts-CARCC, 2023. Mention de source : MBAC.



La Famille Livernois à la fosse (« Le Trou »), La Malbaie, après 1870, par Livernois & Bienvenu (Élise L'Heureux, veuve Livernois, et Louis Fontaine, dit Bienvenu). Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, don de la collection Michel Lessard (2009.161). Avec l'aimable autorisation du Musée national des beaux-arts du Québec.



Fast (*Vite*), années 1930, par Brodie Whitelaw. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (e011202557). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Faverol, Normandy (*Faverolles, Normandie*), 1914, attribuée à Gabriel Lippmann. Collection privée. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Mention de source : MBAC.



Female worker Pauline Renard stencils a case of 25-pounder shells ready for shipment at the Cherrier or Bouchard plants of the Defense Industries Limited (*L'ouvrière Pauline Renard prépare au pochoir une caisse d'obus de 25 livres prêts à être expédiés aux usines Cherrier ou Bouchard de la Defense Industries Limited*), 1944, par Harry Rowed. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3197514). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Fête religieuse portugaise, Montréal, Québec, de la série Week-end au Paradis Terrestre!, 1980, par Michel Campeau. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Michel Campeau/Visual Arts-CARCC, 2023.



Fifth Avenue at 25 Street [at dusk] (*Cinquième avenue au niveau de la 25e rue [au crépuscule]*), 1906, par Jessie Tarbox Beals. Collection du Museum of the City of New York (91.53.39). Avec l'aimable autorisation du Museum of the City of New York.



Filmstrip Section, National Film Board of Canada (*Service du film fixe, Office national du film du Canada*), février 1945, par F. C. Tyrell. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (a193041). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



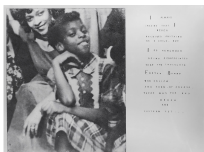
First Bell Cords (*Cordes de la première cloche*), album de photos annoté nº 2, 4 juin 1928, par Thomas Glendenning Hamilton et Lillian Hamilton. Collection des Archives de l'Université du Manitoba, Winnipeg (PC 12, A.79-41). Avec l'aimable autorisation des Archives de l'Université du Manitoba.



Five children playing funeral (*Cinq enfants jouant aux funérailles*), v.1930-1950, par George Johnston. Collection des Archives du Yukon, Whitehorse, Fonds George Johnston (82/428 #69 PHO 59). Avec l'aimable autorisation des Archives du Yukon.



Florence Davidson, weaving a cedar hat (*Florence Davidson qui tisse un chapeau de cèdre*), 1975, par Ulli Steltzer. Collection des Legacy Art Galleries, Université de Victoria (U997.33.78). Avec l'aimable autorisation des Legacy Art Galleries. © Succession Ulli Steltzer.



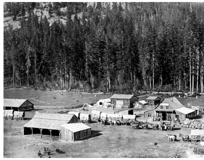
Formative Triptych (*Triptyque formateur*), détail, 1989, par June Clark. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat effectué grâce à une contribution de la Succession P. J. Glasser, 2016 (2016/43). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © June Clark. Photographie de Bessie Smith © Fonds Carl Van Vechten.



Fort and stores of the Honourable Hudson's Bay Company, Fort Garry at the confluence of Red River and the Assiniboine (*Fort et magasins de l'honorable Compagnie de la Baie d'Hudson, Fort Garry au confluent des rivières Rouge et Assiniboine*), 1858, par Humphrey Lloyd Hime. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3243329). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Four to Five (*Quatre à cinq*), 1962, imprimées en 1991, par Michael Snow. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat effectué grâce à une contribution de membres du MBAO, 1991 (91/53). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Michael Snow.



43 miles above Yale; an evening encampment at Boothroyds, Fraser River wagon road (*43 miles au-dessus de Yale; un campement nocturne à Boothroyds, route des charrettes, fleuve Fraser*), v.1867, par Frederick Dally. Collection des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria (A-03875). Avec l'aimable autorisation des Archives et du Musée royal de la Colombie-Britannique.



Framework of tube and staging no. 8, Victoria Bridge, Montreal, QC (*Vue de l'intérieur de la structure du tube et échafaudage n° 8, pont Victoria, Montréal, QC*), 1859, par William Notman. Collection du Musée McCord Stewart, Montréal, don de M. James Geoffrey Notman (N-0000.193.127). Avec l'aimable autorisation du Musée McCord Stewart.



Freighter's Boat on the banks of the Red River, MB (*Bateau sur le bord de la rivière Rouge, Man.*), 1858, par Humphrey Lloyd Hime. Collection du Musée McCord Stewart, Montréal (MP-0000.1453.4). Avec l'aimable autorisation du Musée McCord Stewart.



Fruit Study (*Étude de fruits*), v.1905, par Minna Keene. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 2020 (48994). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Minna Keene et Violet Keene Perinchief. Mention de source : MBAC.



Fujiko Imajishi Rehearsing for a Canadian Broadcasting Commission Recording at St. James, Toronto (*Fujiko Imajishi répétant avant l'enregistrement d'une émission pour le réseau anglais de Radio-Canada, à Saint-James, Toronto*), 1973, imprimée en 1974 par Walter Curtin. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1974 (74-X-1871). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Walter Curtin. Mention de source : MBAC.



Galician immigrants, Québec (*Immigrants galiciens, Québec*), v.1911, par William James Topley. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3193424). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



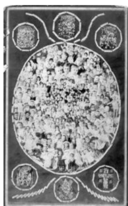
Gasoline Motor Flusher (*Arroseuse de rues munie d'un moteur à essence*), 1922, par Arthur Goss. Collection des Archives de la Ville de Toronto (Fonds 200, série 372, sous-série 70, article 113). Avec l'aimable autorisation des Archives de la Ville de Toronto.



Gathering/Spring Fishing (*Rassemblement/Pêche de printemps*), détail, 1999, par Jimmy Manning. Collection de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa (03/4-0027). Avec l'aimable autorisation de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada. Reproduction autorisée par Dorset Fine Arts. © Jimmy Manning. Mention de source : Brandon Clarida Image Services.



Gems of British Columbia for the year 1884 (*Joyaux de la Colombie-Britannique pour l'année 1884*), 1884, par Hannah Maynard. Collection des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria (G-05042). Avec l'aimable autorisation des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique.



Gems of British Columbia for the year 1887 (*Joyaux de la Colombie-Britannique pour l'année 1887*), 1888, par Hannah Maynard. Collection des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria (C-07410). Avec l'aimable autorisation des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique.



Glenn Gould, 1957, par Yousuf Karsh. Avec l'aimable autorisation de la Succession Yousuf Karsh. © Succession Yousuf Karsh.



Glimpses of Toronto (*Regards sur Toronto*), « École normale », fin du dix-neuvième siècle, par James Esson. Collection de la Bibliothèque publique de Toronto. Avec l’aimable autorisation de la Bibliothèque publique de Toronto.



Government Employment Office, Ottawa, Ontario (*Bureau d’emploi du gouvernement, Ottawa, Ontario*), 1977, par Lynne Cohen. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1980 (EX-80-113). Avec l’aimable autorisation de la Succession Lynne Cohen. © Succession Lynne Cohen.



Governor General’s Northern Tour. Three Inuit men [Daniel N. Salluviniq (Sudlovenick), Joseph Idlout, Zebeddie Amarualik] holding Brownie cameras await the arrival of the Governor General Vincent Massey at Resolute Bay, N.W.T. (*Tournée nordique du gouverneur général. Trois hommes inuits [Daniel N. Salluviniq (Sudlovenick), Joseph Idlout, Zebeddie Amarualik] avec un appareil photo Brownie attendent l’arrivée du gouverneur général Vincent Massey à Resolute Bay, T.N.-O.*), mars 1956, par Gar Lunney. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (e002265651). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Grey Nuns (*Sœurs grises*), 1861, par George William Ellisson. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1972 (21645). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.



A Group Photograph, Tashme, BC (*Une photographie de groupe, Tashme, C.-B.*), v.1943, photographie non attribuée. Collection du Nikkei National Museum and Cultural Centre, Burnaby (2001.5.1.10.5). Avec l’aimable autorisation du Nikkei National Museum and Cultural Centre.



A Group of Thunder Hill, Manitoba, Suffragettes Pose for Billy Beal’s Camera (*Un groupe de suffragettes de Thunder Hill, Manitoba, pose pour le photographe Billy Beal*), v.1915, par William S. Beal.



Guatemala. El Quiche. Nebaj [A soldier and a Catholic nun] (*Guatemala. El Quiche. Nebaj [Un soldat et une sœur catholique]*), 1988, par Larry Towell. Avec l’aimable autorisation de Magnum Photos, New York (TOLL1988003W00044/11A-12). © Larry Towell/Magnum Photos.



Haida woman plaiting a hat in Haida Gwaii (*Une femme haïda tresse un chapeau à Haïda Gwaii*), 1881, par Edward Dossetter. Collection du British Museum, Londres, Royaume-Uni (695432001). Avec l'aimable autorisation du British Museum. © The Trustees of the British Museum.



« Hair Haven » Beauty Salon, Watertown, New York (*Salon de beauté « Hair Haven », Watertown, New York*), 1974, par Lynne Cohen. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1975 (75-X-1103 [dup1]). Avec l'aimable autorisation de la Succession Lynne Cohen. © Succession Lynne Cohen.



Haney's 2nd claim on the North side of the Saskatchewan River, Alberta (*Deuxième concession de Haney sur la rive nord de la rivière Saskatchewan, Alberta*), 1886, par Joseph Burr Tyrrell. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3372864). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Hannah Maynard and her grandson, Maynard McDonald, in a tableau vivant composite photo (*Hannah Maynard et son petit-fils, Maynard McDonald, dans une photographie composite d'un tableau vivant*), v.1893, par Hannah Maynard. Collection des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria (F-05031). Avec l'aimable autorisation des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique.



Hannah Maynard in a tableau vivant composite photo (*Hannah Maynard dans une photographie composite d'un tableau vivant*), v.1893-1897, par Hannah Maynard. Collection des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria (F-02852). Avec l'aimable autorisation des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique.



Harrison, 1989, par Angela Grauerholz. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don d'Alison et Alan Schwartz, 1999 (99/652). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Angela Grauerholz.



Harvesters (*Les moissonneurs*), v.1905, imprimée v.1920, par Minna Keene. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Achat 2020 (48991). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Succession Minna Keene et Violet Keene Perinchief. Mention de source : MBAC.



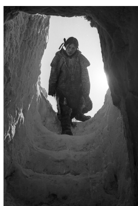
Harvesting Grain Crops, Arrowwood area, Alberta (*Récolte de céréales, région d'Arrowwood, Alberta*), 1927, par W. J. Oliver. Collection de l'Université de Calgary, Archives Glenbow (CU166181). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèques et collections numériques de ressources culturelles, Université de Calgary.



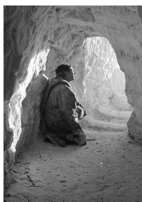
Hauling Freight on Teslin Lake—Fur, Grub (*Transport de marchandises sur le lac Teslin – Fourrure, nourriture*), v.1942-1943, par George Johnston. Collection des Archives du Yukon, Whitehorse, Fonds George Johnston (82/428). Avec l'aimable autorisation des Archives du Yukon.



The Haystack (*Meule de foin*), avril 1844, par William Henry Fox Talbot. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1975 (33487.31). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.



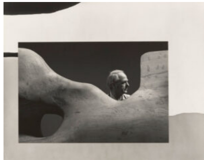
Helen Konek, v.1949-1950, par Richard Harrington. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (e011205256). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada et de la Stephen Bulger Gallery.



Helen Konek, v.1949-1950, par Richard Harrington. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (e011205255-v8). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada et de la Stephen Bulger Gallery.



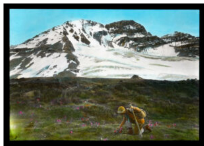
Helen Mallory Schrader photographing on her farm, near Borden, Saskatchewan (*Helen Mallory Schrader qui photographie sur sa ferme, près de Borden, Saskatchewan*), v.1910, par Leonora Schrader. Collection de la bibliothèque publique de Saskatoon (LH-5258). Avec l'aimable autorisation de la bibliothèque publique de Saskatoon.



Henry Moore [collage], Much Hadham, England (*Henry Moore [collage], Much Hadham, Angleterre*), 1966-1972, par Arnold Newman. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat 1978 (77/178). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Arnold Newman Properties/Getty Images 2023.



High Park toboggan runs (*Piste de luge de High Park*), 1914, par William James. Collection des Archives de la Ville de Toronto (Fonds 1244, article 441a). Avec l'aimable autorisation des Archives de la Ville de Toronto.



Hiker picking flowers beneath Vice President and President (*Randonneuse cueillant des fleurs sous les monts Vice President et President*), v.1900-1920, par Mary Schäffer. Collection du Musée Whyte des Rocheuses canadiennes, Banff (V527 / PS 1 – 343). Avec l'aimable autorisation du Musée Whyte des Rocheuses canadiennes.



Holland Antiques, Buffalo, New York, 1982, par Jeff Thomas. Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Jeff Thomas.



Holy Ghost Ukranian Church, Derwent, Alberta (*Église ukrainienne Holy Ghost, Derwent, Alberta*), imprimée en 1990, par Orest Semchishen. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1990 (EX-90-138). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Orest Semchishen.



Homage to the Old Man in Red Turban — The Burning of the Heretics (*Hommage au vieil homme au turban rouge – Immolation des hérétiques*), 1985, par Evergon. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1986 (EX-86-14). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Evergon. Mention de source : MBAC.



Homesteads #32, West of Merritt, British Columbia (*Lots de colonisation n° 32, à l'ouest de Merritt, en Colombie-Britannique*), 1985, par Edward Burtynsky. Avec l'aimable autorisation d'Edward Burtynsky/Nicholas Metivier Gallery, Toronto. © Edward Burtynsky.



Hon. Donald Smith driving the last spike to complete the Canadian Pacific Railway (*L'honorable Donald Smith enfonce le dernier crampon pour marquer l'achèvement du chemin de fer Canadien Pacifique*), le 7 novembre 1885, par Alexander Ross. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3194527). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Hon Lu standing in Narita International Airport, Tokyo, during a stop-over on the way to Canada, surrounded by the family's luggage (*Hon Lu devant les valises de sa famille à l'aéroport international de Narita pendant une escale vers le Canada*), date inconnue, par Luong Thai Lu. Avec l'aimable autorisation du MRO (Musée royal de l'Ontario), Toronto. © MRO.



The Horseshoe Falls, part of Niagara Falls (*Les chutes Horseshoe faisant partie des chutes Niagara*), 1840, par Hugh Lee Pattinson. Robinson Library Special Collections, Newcastle University (DAG/5). Avec l'aimable autorisation de la Robinson Library Special Collections, Newcastle University.



Hugh McIntyre, Art Pratten, John Clement, Murray Favro, Archie Leitch, Bill Exley, Greg Curnoe, John Boyle, Nihilist Spasm Band, York Hotel, London, ON (*Hugh McIntyre, Art Pratten, John Clement, Murray Favro, Archie Leitch, Bill Exley, Greg Curnoe, John Boyle, du groupe Nihilist Spasm, Hôtel York, London, ON*), 1968/2000, par Ian MacEachern. Collection du Museum London, don de l'artiste, London, Ontario, 2016 (016.A.023). Avec l'aimable autorisation du Museum London. © Ian MacEachern.



Hugo Viewegar's wife (*La femme de Hugo Viewegar*), v.1913-1914, par Hugo Viewegar. Collection des Archives provinciales de l'Alberta, Edmonton (PR2000.1304.0005). Avec l'aimable autorisation des Archives provinciales de l'Alberta.



I Was Thinking About You… Series *[Dear Sandra]* (Série Je pensais à toi *[chère Sandra]*), 1979-1980, par Barbara Astman. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Corkin Gallery, Toronto. © Barbara Astman.



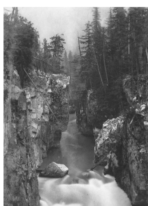
The Ice Boat (*Le bateau à glace*), 1858-1860, par Samuel McLaughlin. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3192314). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Ice Cone, Montmorency Falls (*Pain de sucre, chute Montmorency, Québec*), 1876, par Alexander Henderson. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (a138521k). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



The Idol Worshippers [Nellie Near and Cora Pasmore] (*Les adoratrices de l'idole [Nellie Near et Cora Pasmore]*), 1928, par H. G. Cox. Collection de Susan Hopkins. Avec l'aimable autorisation de la Polygon Gallery, North Vancouver. © Famille H. G. Cox.



Illecilliwaet Canyon near Revelstoke (*Canyon d'Illecilliwaet près de Revelstoke*), 1886, par Édouard Deville. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3243491). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.

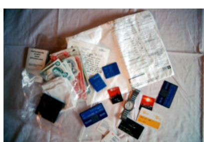


Image tirée de la série Social Security (Sécurité sociale), 1988, par Sunil Gupta. Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Sunil Gupta/Visual Arts-CARCC-DACS, 2023.



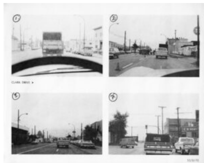
Image tirée de « New Photos by Itee Pootoogook », dans *Animation from Cape Dorset*, 1973, par Itee Pootoogook. Avec l'aimable autorisation de l'Office national du film du Canada, Montréal. Reproduit avec l'aimable autorisation de Dorset Fine Arts. © Itee Pootoogook.



Inco, Abandoned Mine Shaft, Crean Hill Mine, Sudbury, Ontario (*Inco, puits de mine abandonné à la mine Crean Hill, Sudbury, Ontario*), 1984, imprimée en 1992, par Edward Burtynsky. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de l'artiste, Toronto, 1992 (36913). Avec l'aimable autorisation d'Edward Burtynsky/Nicholas Metivier Gallery, Toronto. © Edward Burtynsky.



Information Sheet: ACT 68, Athabasca Glacier, Columbia Ice Fields (*Feuillet d'information : ACT 68, Glacier Athabasca, champs de glace de Columbia*), 1968, par N.E. Thing Co. Avec l'aimable autorisation de CCCA, Montréal. © Ingrid Baxter et IAIN BAXTER&.



Instant Photo Information, BC Almanac (*Information photo instantanée, Almanac(h) C-B*), v.1970, par Christos Dikeakos. Collection des Morris and Helen Belkin Gallery Archives, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Christos Dikeakos.



Intercolonial Railway, Southwest Miramichi Bridge (*Chemin de fer Intercolonial, pont de Miramichi, embranchement sud-ouest*), 1875, par Alexander Henderson. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (4932862). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Intérieur de la galerie Livernois, v.1886, par Jules-Ernest Livernois. Collection de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal (323811). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives nationales du Québec.



Interior of 109 Henry Avenue, Winnipeg; Blood-spattered kitchen after fatal stabbing with a pocketknife (*Intérieur du 109 Henry Avenue, Winnipeg; cuisine éclaboussée de sang après une agression mortelle au couteau de poche*), 1922, par Lewis Benjamin Foote. Collection des Archives provinciales du Manitoba, Winnipeg (P7404/6, Foote 1827). Avec l'aimable autorisation des Archives provinciales du Manitoba/Don's Photo, Winnipeg.



Interior view of the International Exhibition, London (*Vue intérieure de l'Exposition internationale, Londres*), 1862, par William England. Collection du Science Museum Group Collection, Londres, Royaume-Uni (1991-107/1). Consulté le 13 décembre 2022. © Le conseil d'administration du Science Museum.



Intersection des rues King et Yonge (*Intersection des rues King et Yonge*), v.1930, par William James. Collection des Archives de la Ville de Toronto (Fonds 1244, article 10062). Avec l'aimable autorisation des Archives de la Ville de Toronto.



Inuit Children Playing 'Leap frog,' Qikiqtaaluk Region, Nunavut (*Enfants inuits jouant à saute-mouton, région de Qikiqtaaluk, Nunavut*), v.1962, par Rosemary Gilliat Eaton. Collection de la Cole Harbour Rural Heritage Society, Harris Archives, don de la succession. Avec l'aimable autorisation de la Cole Harbour Rural Heritage Society.



Inuit woman, Kootucktuck, in her beaded attigi (*Une femme inuite, Kootucktuck, dans son attigi perlé*), 1903-1905, par Geraldine Moodie. Collection du Glenbow Museum, Calgary. Avec l'aimable autorisation du Glenbow Museum.



Inuk child [Pauline White] (*Enfant inuk [Pauline White]*), v.1900-1950, par Judith Pauline White. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (5096780). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Inuk woman, Annie Jonas, carrying a baby, Joseph Jonas, on her back, Kuujjuaq, Quebec (*Femme Inuk, Annie Jonas, portant un bébé, Joseph Jonas, sur son dos, Kuujjuaq, Québec*), vers juin-septembre 1960, par Rosemary Gilliat Eaton. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (e010975251-v8). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Iris Sloman Wedding Day Photo (*Photo du mariage d'Iris Sloman*), 1939, par Richard Nelson Bell. Collection des Archives de l'Université Brock, St. Catharines (RG 63, BUA002282542f). Avec l'aimable autorisation des Archives de l'Université Brock.



« The Italians in Toronto [les Italiens à Toronto] », *The Globe*, samedi 16 juillet 1910, par Emily Weaver. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



James Ballantyne [extreme left] with members of the Ottawa Camera Club (*James Ballantyne [à l'extrême gauche] avec des membres du Ottawa Camera Club*), v.1895, photographie non attribuée. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (a126331). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



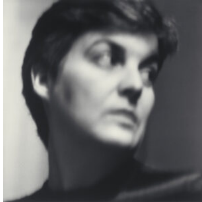
James Borcoman, conservateur de la photographie, Musée des beaux-arts du Canada, septembre 1973, par Duncan Cameron (Capital Press). Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (074573). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.



Janet Symmers, 1972, par Clara Gutsche. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Clara Gutsche/Visual Arts-CARCC, 2023.



Japanese woman holding deer head (*Femme japonaise tenant une tête de cerf*), avant 1929, par le Studio Hayashi. Collection de Cumberland Museum and Archives (C140-219). Avec l'aimable autorisation Cumberland Museum and Archives.



Jean Blodgett, 1984, imprimée en 1990, par Angela Grauerholz. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de l'artiste, Montréal, 2000 (40558). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Angela Grauerholz.



Jewish Market, Toronto (*Le marché juif, Toronto*), 1954, par Lutz Dille. Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Succession Lutz Dille.



John Singer Sargent, 1920, par Sidney Carter. Collection du Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, don de l'artiste, 1954 (ARC1954.1.2). Avec l'aimable autorisation du Isabella Stewart Gardner Museum.



John Vanderpant, H.G. Cox, Dr. Kyo Koike, and Harry Knight [Judges at International Pictorial Salon] (*John Vanderpant, H. G. Cox, Dr Kyo Koike et Harry Knight [juges au Salon international de l'image]*), 1927, photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation de la famille Cox et de la Polygon Gallery, Vancouver. © Famille H. G. Cox.



Joseph Beuys, Frontal and Profile Views (*Joseph Beuys, vue de face et vue de profil*), 1980, imprimée v.1980, par Arnaud Maggs. Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Succession Arnaud Maggs.



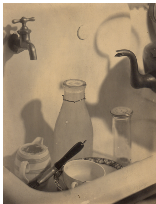
Kennecott Copper Mine, Bingham Valley, Utah (*Mine de cuivre Kennecott, Bingham Valley, Utah*), 1983, imprimée en 1988, par Edward Burtynsky. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1988 (EX-88-48). Avec l'aimable autorisation d'Edward Burtynsky/Nicholas Metivier Gallery, Toronto. © Edward Burtynsky.



King's Hall Building, 1231 Sainte-Catherine Street West, Montreal (*Édifice King's Hall, 1231, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal*), 1979, imprimée en 2012, par Gabor Szilasi. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don de Gabor Szilasi (2013.449). Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Gabor Szilasi.



Kiss-in at the corner of Yonge and Bloor, Toronto (*Kiss-in à l'angle de Yonge et Bloor, Toronto*), 1976, par Gerald Hannon. Collection de The ArQuives, Toronto. Avec l'aimable autorisation de The ArQuives. © Succession Gerald Hannon.



The Kitchen Sink (*L'évier*), v.1919, par Margaret Watkins. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1984, effectué grâce à une subvention du gouvernement du Canada en vertu de la Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels (20629). Avec l'aimable autorisation de The Hidden Lane & The Hive, Glasgow. © Joseph Mulholland, Glasgow, Écosse.



Kitkatla, 1881, par Edward Dossetter. Collection des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria (D-07004). Avec l'aimable autorisation des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique.



Kiyoshi Shirimoto and his dog (*Kiyoshi Shirimoto et son chien*), date inconnue, par le Studio Hayashi. Collection de Cumberland Museum and Archives (C140-108). Avec l'aimable autorisation de Cumberland Museum and Archives.



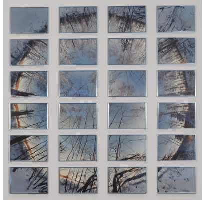
Komagata Maru, détail 2, 1985, par Roy Arden. Collection de la Morris and Helen Belkin Gallery, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. Avec l'aimable autorisation de la Morris and Helen Belkin Gallery. © Roy Arden.



Kong Shing Sing on a horse on Barlow Avenue in Quesnel (*Kong Shing Sing à cheval sur l'avenue Barlow, à Quesnel*), v.1910, par C. D. Hoy. Collection des Archives historiques de la Ville de Barkerville (P1929). Avec l'aimable autorisation des Archives historiques de la Ville de Barkerville.



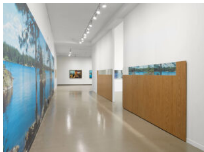
Kwakwaka'wakw [Kwakiutl] woman spinning yarn and rocking cradle using cord tied to her foot; Boas [left] and George Hunt [right] holding up backdrop, Vancouver Island (*Une femme Kwakwaka'wakw [Kwakiutl] file tout en balançant un berceau à l'aide d'une corde attachée à son pied; Boas [à gauche] et George Hunt [à droite] tiennent la toile de fond*), 1894-1895, par Oregon Columbus Hastings. Collection du American Museum of Natural History, Smithsonian, New York. Avec l'aimable autorisation du American Museum of Natural History, Smithsonian.



Lac Clair Sky Globe [Winter] (*Lac Clair globe céleste [hiver]*), v.1975, par Bill Vazan. Collection du Museum London, don de la Labatt Brewing Company Limited, 2010 (010.A.073.1-.24). Avec l'aimable autorisation du Museum London. © Bill Vazan/Visual Arts-CARCC, 2023.



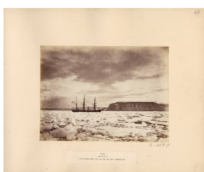
Ladies at Tea, Oranges, and Cookies, QC (*Dames prenant le thé avec des oranges et des biscuits, QC*), v.1900, par Sally Eliza Wood. Collection du Musée McCord Stewart, Montréal, don de Sara Tauben (MP-1994.32.6). Avec l'aimable autorisation du Musée McCord Stewart.



Lake in the Woods (*Lac en forêt*), 1986, par Vikky Alexander. Collection du Musée des beaux-arts de Vancouver. Avec l'aimable autorisation de la Tara Downs Gallery, New York. © Vikky Alexander. Mention de source : Vancouver Art Gallery/Rachel Topham.



Lake Surrounded by Mountains (*Un lac entouré de montagnes*), 1914-1915, par Minna Keene. Collection de The Image Centre, Toronto. Avec l'aimable autorisation de The Image Centre. © Succession Minna Keene et Violent Keene Perinchief.



Lat. 79 degree 16' N. off Victoria Head, N.W.T. 1:30 a.m. 7th August 1875, looking S.W. (*Lat. 79 degré 16' N. au large de Victoria Head, T.N.-O. 1 : 30 a.m. 7 août 1875, en regardant vers le S.-O.*), 1875, par Thomas Mitchell. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (e011074301-v8). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Lat. 79 degree 25′ N. walrus killed in Franklin Pearce Bay, 10th Aug., 1875 (*Lat. 79 degré 25′ N. morse tué dans la baie de Franklin Pearce, 10 août 1875*), 1875, par Thomas Mitchell. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (e011074310-v8). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Laura Muntz Lyall, A.A.R.A.C., v.1907, par Harold Mortimer-Lamb. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Vera Mortimer-Lamb, Burnaby, Colombie-Britannique, 1975 (32246). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Harold Mortimer-Lamb. Mention de source : MBAC.



Lawn Maintenance at Toronto Island (*Entretien de la pelouse sur l'île de Toronto*), v.1910-1930, par Melvin Ormand Hammond. Collection des Archives publiques de l'Ontario, Toronto (F1075-22-1-5 / D-428). Avec l'aimable autorisation des Archives publiques de l'Ontario.



Lens Sector—Front taken over by Canadian Corps (*Secteur de Lens – front repris par le Corps canadien*), octobre 1916, photographie non attribuée. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa, collection d'archives George-Metcalf (CWM19940001-423). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Linda Hahn and her Family, Trout River, Newfoundland (*Linda Hahn et sa famille, Trout River, Terre-Neuve*), 1973, par Pamela Harris. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Pamela Harris.



Little girl watching the photographer as the crowd behind her watches the Grey Cup Parade (*Une petite fille regarde le photographe pendant que la foule derrière regarde le défilé de la Coupe Grey*), 1965, par Michel Lambeth. Collection des Archives du Service de photographie de l'Office national du film et du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (65-3018). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Michel Lambeth. Mention de source : MBAC.



Living Room, Racine Wisconsin (*Un salon, Racine, Wisconsin*), 1971-1972, par Lynne Cohen. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don d'Andrew M. Lugg, Ottawa, 2001 (40794). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Lynne Cohen. Mention de source : MBAC.



Long Beach BC to Peggy's Cove Nova Scotia (*De Long Beach C-B à Peggy's Cove, Nouvelle-Écosse*), 1971, par Roy Kiyooka. Avec l'aimable autorisation de Talonbooks, Vancouver. © Succession Roy Kenzie Kiyooka.



Lonicera Bractulata, Fly honeysuckle (*Lonicera Bractulata, chèvrefeuille*), v.1896-1905, par Mary Schäffer. Collection du Musée Whyte des Rocheuses canadiennes, Banff (V527 / PS 1 – 548). Avec l'aimable autorisation du Musée Whyte des Rocheuses canadiennes.



Looking for Goat While Baking Bread [Camp at Lower End of Maligne Lake] (*À la recherche de chèvres tout en faisant cuire du pain [Camp à l'extrémité inférieure du lac Maligne]*), 1908, par Mary Schäffer. Collection du Musée Whyte des Rocheuses canadiennes, Banff (V527/PS 1 – 72). Avec l'aimable autorisation du Musée Whyte des Rocheuses canadiennes.



Lorraine Monk, directrice exécutive du service de la photographie de l'Office national du film, et son assistant, Roman Tarnovetsky, 28 mai 1975, par Doug Griffin, Collection de la Bibliothèque publique de Toronto, archives du *Toronto Star*, avec l'aimable autorisation de Getty Images. © Torstar Syndicate/ Getty Images, 2023.



Louis Riel, a prisoner in Major-General Frederick D. Middleton's Camp, Batoche, Saskatchewan (*Louis Riel, prisonnier au camp du major-général Frederick D. Middleton, Batoche, Saskatchewan*), v.16 mai 1885, par James Peters. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3192258). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Louis-Joseph Papineau [1786–1871], politician (*Louis-Joseph Papineau [1786-1871], homme politique*), v.1852, par Thomas Coffin Doane. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3195235). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Lower Dorchester, août 1983, par Thaddeus Holownia. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1984 (EX-84-202). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Thaddeus Holownia.



Lower Dorchester, octobre 1980, par Thaddeus Holownia. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1984 (EX-84-194). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Thaddeus Holownia.



Lt. Col. And Mrs. Ferguson, Montreal, QC (*Le lieutenant-colonel Ferguson et son épouse, Montréal, QC*), 1863, par William Notman. Collection du Musée McCord Stewart, Montréal, achat, grâce à la générosité du magazine *Maclean's*, de la Fondation de la famille Maxwell Cummings et de Empire-Universal Films Ltd. (I-5675.1). Avec l'aimable autorisation du Musée McCord Stewart.



Lucie Guannel, Singer, Montreal, Quebec (*Lucie Guannel, chanteuse, Montréal, Québec*), 1961, imprimée en 1968, par Sam Tata. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1978 (EX-78-502). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Sam Tata. Mention de source : MBAC.



MacDonell farm (*Ferme MacDonell*), v.1898-1920, par Marsden Kemp. Collection des Archives publiques de l'Ontario, Toronto (C 130-1-0-25-6 / I0013147). Avec l'aimable autorisation des Archives publiques de l'Ontario.



Main Street, Saint John, NB (*Rue principale, Saint John, N.-B.*), 1964, par Ian MacEachern. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Ian MacEachern.



Malcolm Norris Hanging Nets (*Malcolm Norris suspendant des filets*), 1934, par James Brady. Collection du Glenbow Museum, Calgary (PA-2218-94). Avec l'aimable autorisation du Glenbow Museum.



Mme Marie-Jeanne Lessard, Saint-Joseph-de-Beauce, septembre-octobre 1973, par Gabor Szilasi. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de l'artiste, Montréal, 1999 (2000.6). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Gabor Szilasi.



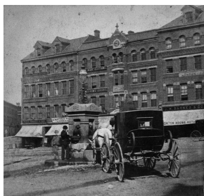
Man and Bus (*Homme et autobus*), 1974, par Tom Gibson. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1975 (EX-75-57). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Tom Gibson. Mention de source : MBAC.



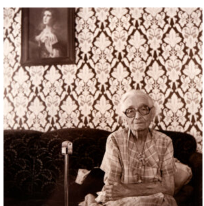
Man in a Cafe Ouarzazate (*Homme dans un café à Ouarzazate*), 1975, par Shin Sugino. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Stephen Bulger Gallery. © Shin Sugino.



Manitoba University Natural Science class, senior BA (*Classe de sciences naturelles de l'Université du Manitoba, BA niveau avancé*), 1893, par Rosetta Ernestine Carr. Collection de l'Université du Manitoba, Archives de la Faculté de médecine, Winnipeg (UM_MPC_2_0_025_001). Avec l'aimable autorisation de l'Université du Manitoba, Archives de la Faculté de médecine.



Market Square (*Place du marché*), 1885, par Isaac Erb. Collection de Bibliothèque et archives Canada, Ottawa (3306429). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et archives Canada.



Mary [Anderson Monture], 1982, par Greg Staats. Collection du Centre d'art autochtone, Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada, Gatineau. Avec l'aimable autorisation du Centre d'art autochtone, Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada. © Greg Staats.



Mary MacDonald, daughter of Sir John A. Macdonald (*Mary MacDonald, fille de Sir John A. Macdonald*), mai 1893, par William Topley. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3194701). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Mary Schäffer with horse (*Mary Schäffer avec un cheval*), v.1907-1911, par Mary Schäffer. Collection du Musée Whyte des Rocheuses canadiennes, Banff (V527 / PS 1 – 151). Avec l'aimable autorisation du Musée Whyte des Rocheuses canadiennes.



Mary Wetrade tans caribou hide, Rae Lakes, NWT (*Mary Wetrade tanne une peau de caribou, Rae Lakes, T.N.-O.*), août 1985, par Dorothy Chocolate. Collection de l'artiste.



Master Bryce Allan, Montreal, QC (*Master Bryce Allan, Montréal, QC*), 1866, par William Notman. Collection du Musée McCord Stewart, Montréal, don de Mme Gertrude H. Bourne (N-1981.16.2). Avec l'aimable autorisation du Musée McCord Stewart.



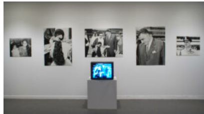
Mattie Gunterman Posed by a Tree Stump (*Mattie Gunterman pose près d'une souche d'arbre*), 1899, par Mattie Gunterman. Collection de la Bibliothèque publique de Vancouver (VPL 2241). Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque publique de Vancouver.



Mattie on hot stove (*Mattie sur le poêle chaud*), 1902, par Mattie Gunterman. Collection de la Bibliothèque publique de Vancouver (VPL 2276). Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque publique de Vancouver.



Maun-gua-daus (or Maun-gwa-daus) alias George Henry (born c.1807), original chief of the Ojibwa Nation of Credit (Upper Canada) and interpreter employed by Indian Affairs (*Maun-gua-daus (ou Maun-gwa-daus) alias George Henry (né v.1807), premier chef de la Nation ojibwée de Credit (Haut-Canada) et interprète au service des Affaires indiennes*), v.1846, photographie non attribuée. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3198805). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Meeting Nasser (*Rencontre avec Nasser*), 1985, par Jamelie Hassan. Collection du Musée des beaux-arts de Nouvelle-Écosse, Halifax, don de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa, Ontario, 2003 (2003.79). Avec l'aimable autorisation de la Dalhousie Art Gallery, Halifax. © Jamelie Hassan. Mention de source : Wes Johnston.



Melly Shum Hates Her Job (*Melly Shum déteste son boulot*), 1989, par Ken Lum. Collection du Musée des beaux-arts de Winnipeg et du Kunstinstituut Melly, Rotterdam. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Ken Lum.



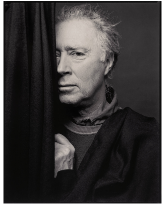
Members of the Ahousaht nation with seamen in uniform, on a beach after fishing (*Membres de la Nation Ahousaht avec des marins en uniforme, sur une plage après la pêche*), 1874, par Richard Maynard. Collection des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria (J-04536). Avec l'aimable autorisation des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique.



Memorial Service for Japanese Canadian Servicemen Killed in World War I (*Service commémoratif pour les soldats canadiens d'origine japonaise tués pendant la Première Guerre mondiale*), date inconnue, par les Studios Hayashi/Matsubishi/Kitamura. Collection de Cumberland Museum and Archives (C140-003). Avec l'aimable autorisation Cumberland Museum and Archives.



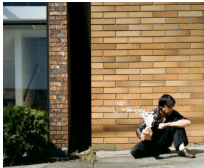
Mentzelia decapetala, 1898, par Geraldine Moodie. Collection de la British Library Collection, Londres et Yorkshire (HS85/10/9838). Avec l'aimable autorisation de Wikimedia Commons.



Michael Snow, 1988, imprimée en 1989, par Michael Torosian. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1990 (EX-90-73). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Michael Torosian.



Michael Snow, Toronto, ON, 1960, par Michel Lambeth. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (e010955311-v8). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Milk (*Lait*), 1984, par Jeff Wall. Collection du Museum of Modern Art, New York, acquise grâce au legs de Mary Joy Thomson (480.2004). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jeff Wall Studio.



Mimic (*Imitateur*), 1982, de Jeff Wall. Collection de la Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jeff Wall Studio.



Mines #19, Westar Open Pit Coal Mine, Sparwood, British Columbia (*Mines nº 19, mine de charbon à ciel ouvert Westar, Sparwood, Colombie-Britannique*), 1985, par Edward Burtynsky. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de l'artiste, Toronto, 1992 (36914). Avec l'aimable autorisation d'Edward Burtynsky/Nicholas Metivier Gallery, Toronto. © Edward Burtynsky.



Misery Absolutely Destroyed by Germans Before Leaving (*Misère complètement détruite par les Allemands avant leur départ*), mars 1917, par William Ivor Castle. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3403797). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Miss Black Ontario winner, Miss Rexdale, Rhonda Broadbent (*Lauréate de Miss Black Ontario, Miss Rexdale, Rhonda Broadbent*), 1981, par James Russell. Avec l'aimable autorisation de la BAND Gallery, Toronto. James Russell.



Miss Chatelaine, 1973, par Suzy Lake. Collection du Metropolitan Museum of Art, New York, achat, Vital Projects Fund Inc., don, par l'entremise de Joyce et Robert Menschel, 2017 (2017.334). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Suzy Lake.



Mnemonicon [The Screen] (*Mnémonique [L'écran]*), détail, 1988, par Marian Penner Bancroft. Collection du Musée des beaux-arts de Vancouver, don de l'artiste (VAG 2013.12.1). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Vancouver. © Marian Penner Bancroft. Mention de source : Musée des beaux-arts de Vancouver.



Monica Haim, 1984, imprimée en 1990, par Angela Grauerholz. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de l'artiste, Montréal, 2000 (40554). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Angela Grauerholz.



Monseigneur Charles-Félix Cazeau, v.1874-1881, par Jules-Ernest Livernois. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, don de la collection Yves Beauregard (2006.852). Avec l'aimable autorisation du Musée national des beaux-arts du Québec.



Monument aux Braves, Québec, v.1860, par Jules-Isaïe Benoît dit Livernois. Collection du Musée McCord Stewart, Montréal, don de David Ross McCord (M932.8.1.156). Avec l'aimable autorisation du Musée McCord Stewart.



Mr. Juchereau de St. Denis Lemoine is dressed as "Jacques Cartier" (*M. Juchereau de St. Denis Lemoine costumé en Jacques Cartier*), mars 1876, par William James Topley. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3477360). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Mr. Lazarnick and Mrs. Jessie Tarbox Beals about to ascend in a captive balloon to take midair photos at the 1904 World's Fair (*M. Lazarnick et Mme Jessie Tarbox Beals s'apprêtent à monter dans un ballon captif pour prendre des photos en vol lors de l'Exposition universelle de 1904*), 1904, photographie non attribuée. Collection de la Missouri Historical Society, St. Louis, Missouri (N27835). Avec l'aimable autorisation de Wikimedia Commons.



Mr. O'Brien [who christened the Lake of Killarney] and his wife talking to Lord Aberdeen (*M. O'Brien [qui a baptisé le lac de Killarney] et sa femme discutent avec Lord Aberdeen*), v.1893, par Ishbel Maria Gordon, marquise d'Aberdeen et de Temair. Through Canada with a Kodak, Edinburgh, W.H. White, 1893, p. 98.



Mrs. Juchereau de St. Denis Lemoine is dressed as "The Dominion of Canada" (*Mme Juchereau de St. Denis Lemoine costumée en Dominion du Canada*), mars 1876, par William James Topley. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3200048). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Muhammad Ali, 1970, par Yousuf Karsh. Collection de la National Portrait Gallery, Smithsonian, Washington, D.C., don de Estrellita Karsh en mémoire de Yousuf Karsh (NPG.2012.77.3). Avec l'aimable autorisation de la Succession Yousuf Karsh. © Succession Yousuf Karsh.



Munitions workers [women] Toronto (*Ouvrières des munitions Toronto*), 1927, par William James. Collection des Archives de la Ville de Toronto (Fonds 1244, série 2119, article 15.41). Avec l'aimable autorisation des Archives de la Ville de Toronto.



Myers Gloves (*Gants Myers*), 1924, par Margaret Watkins. Avec l'aimable autorisation de DiChroma Photography, Madrid. © Joseph Mulholland, Glasgow, Écosse.



My oldest son Moses Towell eats a wild pear while Ann sits behind the wheel of a 1951 pickup truck. It's the family's only vehicle. I bought it as junk for $200 and fixed it up on my own (*Mon fils aîné, Moses Towell, mange une poire sauvage pendant qu'Ann est assise au volant d'une camionette de 1951. C'est le seul véhicule de la famille. Je l'ai acheté pour 200 $ et je l'ai réparé moi-même*), 1983, par Larry Towell. Avec l'aimable autorisation de Magnum Photos, New York (TOL1983001W00004/22). © Larry Towell/Magnum Photos.



New World Confectionery (*Pâtisserie et confiserie du Nouveau-Monde*), 1965, par Fred Herzog. Avec l'aimable autorisation d'Equinox Gallery, Vancouver. © Succession Fred Herzog.



Newsreel and Press Photographers, Queen's Park (*Photographes de presse et d'actualités, Queen's Park*), 1911, par William James. Collection des Archives de la Ville de Toronto (Fonds 1244, article 8012). Avec l'aimable autorisation des Archives de la Ville de Toronto.



Niagara Falls in Winter (*Les chutes Niagara en hiver*), v.1890, par George Barker. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1993 (37154). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.



Niloulaq and Willie in the darkroom (*Niloulaq et Willie dans la chambre noire*), 1973, par Pamela Harris. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Randall McLeod, 2012 (LA.PHC.S6.F3-13.3). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Pamela Harris.



1919 Strike June 10th Portage Avenue, at corner of Main Street Crowd outside drug store, during street demonstration Tuesday afternoon (*Grève du 10 juin 1919, avenue Portage, à l'angle de la rue principale, foule devant la pharmacie lors d'une manifestation de rue mardi après-midi*), 10 juin 1919, par L. B. Foote. Collection des Archives du Winnipeg Free Press. Avec l'aimable autorisation des Archives du Winnipeg Free Press.



No immediate threat (*Sans danger immédiat*), 1986, par Carole Condé et Karl Beveridge. Avec l'aimable autorisation des artistes. © Carole Condé et Karl Beveridge/Visual Arts-CARCC, 2023.



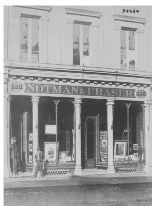
No.2, Towers in White (*Nº 2, Tours en blanc*), v.1934, par John Vanderpant. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat, fonds donnés à la mémoire d'Eric Steiner, 2002 (2002/76). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © MBAO.



The North American Iceberg (*L'iceberg nord-américain*), 1985, par Carl Beam. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Achat 1986 (29515). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Carl Beam/Visual Arts-CARCC, 2023. Mention de source : MBAC.



Northern Games: A crowd is gathered in front of Sir Alexander Mackenzie School in Inuvik during the 1979 Northern Games. Several women and children sit in the foreground, some are eating (*Jeux du Nord : Une foule est rassemblée devant l'école Sir Alexander Mackenzie à Inuvik pendant les Jeux du Nord de 1979. Plusieurs femmes et enfants sont assis·es au premier plan, certain·es sont en train de manger*), 1979, par James Jerome. Collection des Archives des TNO (N-1987-017 : 3516). Avec l'aimable autorisation des Archives des TNO. © Archives des TNO (droit d'auteur transféré par la personne donatrice).



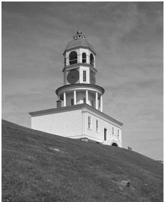
Notman & Fraser Photographic Studio, Toronto, ON (*Studio de photographie Notman & Fraser, Toronto, Ont.*), 1868, par William Notman. Collection du Musée McCord Stewart, Montréal, achat, grâce à la générosité du magazine Maclean's, de la Fondation de la famille Maxwell Cummings et de Empire-Universal Films Ltd. (I-34684.1). Avec l'aimable autorisation du Musée McCord Stewart.



Notman & Sandham's Room, Windsor Hotel, Montreal, QC (*Chambre de Notman et Sandham, Hôtel Windsor, Montréal, QC*), 1878, par Notman & Sandham. Collection du Musée McCord Stewart, Montréal, achat, grâce à la générosité du magazine Maclean's, de la Fondation de la famille Maxwell Cummings et de Empire-Universal Films Ltd. (VIEW-782.1). Avec l'aimable autorisation du Musée McCord Stewart.



« *Nouveau procédé employé pour obtenir des poses gracieuses* », 5 juin 1856, par Honoré Daumier. Collection de la Yale University Art Gallery, New Haven, Everett V. Meeks, B. A. 1901, fonds (1996.14.3). Avec l'aimable autorisation de la Yale University Art Gallery.



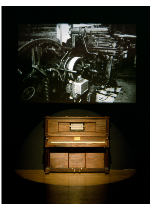
Old Town Clock, Citadel Hill, Halifax (*La vieille horloge, Citadel Hill, Halifax*), 1988, par Alvin Comiter. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1991 (EX-91-283). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Alvin Comiter.



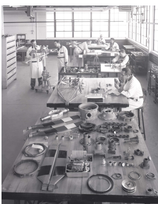
Ollner Family (*La famille Ollner*), 1986, par Ken Lum. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Ken Lum.



One of Mrs. Maynard's Victoria Police Department photos; Belle Adams, charged with the murder of Charles Kincaid; received five years for manslaughter (*Une des photos du département de police de Victoria de Mme Maynard; Belle Adams, accusée du meurtre de Charles Kincaid; condamnée à cinq ans de prison pour homicide involontaire*), 1898, par Hannah Maynard. Collection des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria (F-06721). Avec l'aimable autorisation des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique.



Onomatopoeia (*Onomatopée*), 1985-1886, par Stan Douglas. Avec l'aimable autorisation de l'artiste, Victoria Miro et David Zwirner. © Stan Douglas.



Ottawa – Plotting air Photos at Spartan Air Services (*Ottawa – Tracer des photos aériennes chez Spartan Air Services*), 1957, par George Hunter. Collection de la Fondation canadienne de la photographie du patrimoine, Mississauga (GH_012_0213). Avec l'aimable autorisation de la Fondation Canadienne de la Photographie du Patrimoine. © Fondation Canadienne de la Photographie du Patrimoine.



Our Malay Washerwoman (*Notre blanchisseuse malaise*), 1903-1913, par Minna Keene. Collection de The Image Centre, Toronto. Avec l'aimable autorisation de The Image Centre. © Succession Minna Keene et Violent Keene Perinchief.



Outdoor baptism, 1st Lake (Lake Banook), Dartmouth (*Baptême en plein air, 1er lac (lac Banook), Dartmouth*), v.1892, par George H. Craig. Collection du Black Cultural Centre for Nova Scotia, Cherry Brook. Avec l'aimable autorisation du Black Cultural Centre for Nova Scotia.



Outdoor portrait of Veronique Goulet, née Carriere, Cumberland House (*Portrait en extérieur de Veronique Goulet, née Carriere, à Cumberland House*), 1949, par James Brady. Collection du Glenbow Museum, Calgary (PA-2218-358). Avec l'aimable autorisation du Glenbow Museum.



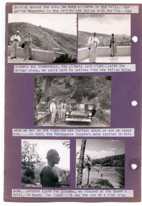
« Over Chilkoot Pass during the Gold Rush in Alaska. Thousands of gold seekers used this trail [Au sommet du col de Chilkoot pendant la ruée vers l'or en Alaska. Des milliers de chercheurs d'or ont emprunté cette piste] », v.1898, par Eric A. Hegg. Collection de la National Archives and Records Administration Pacific Alaska Region, Anchorage, Alaska. Avec l'aimable autorisation de Wikimedia Commons.



Padluk with one of her four children at Pipkaknak's camp southwest of Padlei, N.W.T. (*Padluk avec un de ses quatre enfants au camp de Pipkaknak au sud-ouest de Padlei, T.N.-O.*), vers février 1950, par Richard Harrington. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3193769). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada et de la Stephen Bulger Gallery.



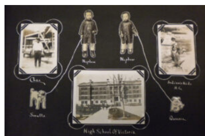
Page d'album montrant une promenade à dos d'éléphant au Sri Lanka, 1957-1959, par Margaret Corry. Collection du Musée royal de l'Ontario, Toronto. Avec l'aimable autorisation du MRO (Musée royal de l'Ontario). Mention de source : MRO.



Page d'album montrant des scènes lors d'une promenade en voiture à travers les collines de Trincomalee au Sri Lanka, 1957-1959, par Margaret Corry. Collection du Musée royal de l'Ontario, Toronto. Avec l'aimable autorisation du Musée royal de l'Ontario. Mention de source : ROM.



Page 8 de l'album *Airships, Rigid and Non-Rigid, Howden* (*Dirigeables, rigides et non rigides, Howden*), 1916-1919, par J. A. Spencer. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don anonyme, 2004 (2004/654.1.8). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © MBAO.



Page de l'album (5) de Lillian Lock, vers les années 1920, par Lillian Lock. Collection de la famille Lock. Avec l'aimable autorisation de la Société d'histoire multiculturelle de l'Ontario. Reproduite avec l'aimable autorisation de la famille Lock.



Page de la chronique familiale illustrée du révérend Edward F. Wilson, 1868-1894, 1887, écriture d'Edward F. Wilson, photographie non attribuée. Collection des Archives de Salt Spring Island, chroniques de Wilson (989.005). Avec l'aimable autorisation des Archives de Salt Spring Island.



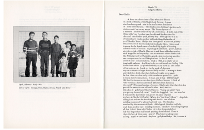
Pages 224-225 de l'ouvrage du projet *Between Friends/Entre Amis* (Toronto et Ottawa, McClelland and Steward Ltd., ainsi que le Service de photographie de l'Office national du film, 1976). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Office national du film du Canada, Montréal.



Page de l'ouvrage *Photographic Views of British Columbia 1867-1870 (Dally Album Number 5)*, 1870, par Frederick Dally. Collection des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria (MS-3100.5). Avec l'aimable autorisation des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique.



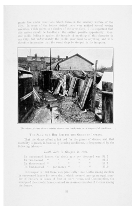
Page du *Topley Studio Counterbook* (*album d'épreuves de studio*), négatifs originaux numéros 129129-129148, mars 1913, par William James Topley. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3808092). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Page de *Transcanada Letters* (*Lettres transcanadiennes*), 1975, par Roy Kiyooka. Avec l'aimable autorisation de Talonbooks, Vancouver. © Succession Roy Kenzie Kiyooka.



Page 13 de l'album de la famille Peterkin (Theresa Bywater Peterkin), milieu et fin du dix-neuvième siècle. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mary F. Williamson, 2009 (2009/180.13). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © MBAO.



Page 21 du « Report of the Medical Health Officer dealing with the Recent Investigation of Slum Conditions in Toronto, embodying Recommendations for the Amelioration of the Same [Rapport du médecin hygiéniste concernant l'enquête récente sur les conditions de vie dans les quartiers pauvres de Toronto, avec des recommandations pour l'amélioration de ces conditions] », 1911, par Charles Hastings. Collection des Archives de la Ville de Toronto (charles-hastings-report-of-the-medical-officer-of-health) et des Archives numériques de la Bibliothèque publique de Toronto (37131110346483D). Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque publique de Toronto.



Le Pantin, 1985, par Evergon. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1986 (EX-86-372). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Evergon. Mention de source : MBAC.



The Parish of St. Nil, County of Matane, Gaspé, Quebec (*La Paroisse de Saint-Nil, Comté de Matane, Gaspé, Québec*), mai 1965, imprimée en 1978, par Michel Lambeth. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1965 (65-3025). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Michel Lambeth. Mention de source : MBAC.



Parliament Buildings under construction, centre block, rear view (*Bâtiments du Parlement en construction, édifice du centre, vue arrière*), v.1862, par Samuel McLaughlin. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3192475). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Part Four: The Outside World (*Quatrième partie : le monde extérieur*), détail, 1986-1987, par Susan McEachern. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de l'artiste, Dartmouth, Nouvelle-Écosse, 2005 (2005.93.1-6). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Susan McEachern. Mention de source : MBAC.



Patin et raquette sur le Saint-Laurent, Québec, v.1870, par Livernois & Bienvenu (Élise L'Heureux, veuve Livernois, et Louis Fontaine, dit Bienvenu). Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, don de la collection Michel Lessard (2011.157). Avec l'aimable autorisation du Musée national des beaux-arts du Québec.



Personnes participant à la conférence VISIONS, 1985, photographie par Cees van Gemerden. Avec l'aimable autorisation du McMaster Museum of Art, Hamilton. © Cees van Gemerden.



Peter Pitseolak with his favourite 122 camera (*Peter Pitseolak avec son appareil photo 122 préféré*), v.1946-1947, par Aggeok Pitseolak. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (2000-180). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire.



Photograph of Charles Bell with Horse and Cart, St. Catharines (*Photographie de Charles Bell avec un cheval et une charrette*), St. Catharines, date inconnue, photographie non attribuée. Collection des Archives de l'Université Brock, St. Catharines (RG 63, BUA002281982f). Avec l'aimable autorisation des Archives de l'Université Brock.



Photographie de presse du premier ministre Pierre Trudeau accueillant la famille Troeung au Canada, à Ottawa, en décembre 1980, photographie par Murray Mosher. Avec l'aimable autorisation du projet Family Camera Network et du photographe. © Murray Mosher.



Photographie de Susan Stewart tirée de l'exposition *Drawing the Line* (Tracer la ligne), 1988, par Kiss & Tell. Avec l'aimable autorisation des Collections spéciales de la bibliothèque de l'Université Simon Fraser, Burnaby (Image MsC 165-0-1-1-0-4).



Phryné, 1914, par Sidney Carter. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3245232). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Pierre Trudeau est salué par un agent de la GRC alors qu'il porte son fils Justin à Rideau Hall, en 1973, pour assister à une réception en plein air pour les chefs des pays du Commonwealth en visite à Ottawa, 23 août 1973, photographie par Rod MacIvor/Ottawa. © Rod MacIvor/Presse Canadienne Image.



Plant Form Leaves with Circular Protrusion (*Forme végétale, feuilles à protubérance circulaire*), 1938, par Eugene Haanel Cassidy. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Sylvia Platt, 2002 (2003/1638). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Eugene Haanel Cassidy.



Playing Hockey on the St. Clair River in Sarnia (*En jouant au hockey sur la rivière St. Clair à Sarnia*), v.1890, par John Boyd Sr. Collection des Archives publiques de l'Ontario, Toronto (I0003277). Avec l'aimable autorisation des Archives publiques de l'Ontario.



Polly, an Inmate at the Carleton County Gaol (*Polly, détenue à la prison du comté de Carleton*), 1er février 1895, par William James Topley. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3192318). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Pomegranates (*Des grenades*), v.1910, par Minna Keene. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 2020 (48989). Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Succession Minna Keene et Violent Keene Perinchief.



The Pool (*L'étang*), v.1907, par Harold Mortimer-Lamb. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Vera Mortimer-Lamb, Burnaby, Colombie-Britannique, 1975 (32248). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Harold Mortimer-Lamb. Mention de source : MBAC.



La Porte Saint-Louis, Québec, v.1879-1890, par Louis-Prudent Vallée. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, don de la collection Yves Beauregard (2006.1341). Avec l'aimable autorisation du Musée national des beaux-arts du Québec.



Portrait de l'artiste I, 1980, par Raymonde April. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Portrait of Alexander Vidal (*Portrait de Alexander Vidal*), v.1850-1870, photographie non attribuée. Collection des Archives et Collections spéciales, Université Western, London (AFC 49-37A, RC80823). Avec l'aimable autorisation Archives et collections spéciales, Université Western.



Portrait of Clarence Abrahamson in a field of marquis wheat (*Portrait de Clarence Abrahamson dans un champ de blé Marquis*), 1915, par William S. Beal. Collection de Robert Barrow. Avec l'aimable autorisation de Robert Barrow.



Portraits of Horace Sewell, John Duff, Ruth Sewell, William G. Sewell, Gertrude Bonner, Prince Albert and Twenty Unidentified Sitters (*Portraits de Horace Sewell, John Duff, Ruth Sewell, William G. Sewell, Gertrude Bonner, le prince Albert et vingt personnes non identifiées*), v.1885, photographie non attribuée. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1981 (23896.13). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.



Portraits of John, George and Sidney Bonner, and Two Unidentified Sitters (*Portraits de John, George et Sidney Bonner, et de deux personnes non identifiées*), v.1885, photographie non attribuée. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1981 (23896.21). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.



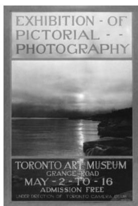
Portrait of a man (*Portrait d'un homme*), v.1870, par Alvira Lockwood. Collection de la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Université de Yale, New Haven. Avec l'aimable autorisation de la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Université Yale.



Portrait of an unidentified First Nations man and two babies (*Portrait d'un homme non identifié des Premières Nations et de deux bébés*), v.1910, par C. D. Hoy. Collection des Archives historiques de la Ville de Barkerville (P1687). Avec l'aimable autorisation des Archives historiques de la Ville de Barkerville.



Portrait of a Woman, "after D[ante] G[abriel] R[ossetti]" (*Portrait de femme, « d'après D[ante] G[abriel] R[ossetti] »*), 1906-1930, par Sidney Carter. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (a112216k). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Poster for Exhibition of Pictorial Photography in conjunction with Toronto Camera Club (*Affiche de l'exposition de photographie picturale organisée conjointement avec le Toronto Camera Club*), 1917, par Arthur Goss. Collection des Archives de la Ville de Toronto (Fonds 200, sous-série 41, article 593). Avec l'aimable autorisation de Wikimedia Commons.



Poverty with Orange (*Pauvreté avec orange*), 1987, par Ian Wallace. Collection de la Freybe Collection, Vancouver. Avec l'aimable autorisation de la Catriona Jeffries Gallery, Vancouver. © Ian Wallace.



Pre-Resolution: Using the Ordinances at Hand #6 (*Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur n° 6*), 1983-84, par Suzy Lake. Collection de la Art Gallery of Hamilton. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake. © Suzy Lake.



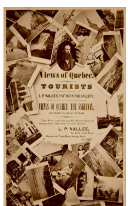
Princess Christian's visit to the 2nd Exhibition of Canadian Pictures, Grafton Galleries, London (*Visite de la princesse Christian à la 2e exposition de tableaux canadiens, Grafton Galleries, Londres*), 1917, photographie non attribuée. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3394829). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Promotional photograph: Woman with Ontario travel posters (*Photographie promotionnelle : femme avec des affiches touristiques de l'Ontario*), années 1930, par Brodie Whitelaw. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (5078801). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Publicité de la Eastman Company pour « The Kodak Camera [l'appareil photo Kodak] », 1890, par la Eastman Company. Collection du George Eastman Museum, Rochester, New York (2003.1266.0032). Avec l'aimable autorisation du George Eastman Museum.



Publicité pour « Views of Quebec » de Louis-Prudent Vallée, 1878, par Louis-Prudent Vallée. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, don de la collection Michel Lessard (2006.1413). Avec l'aimable autorisation du Musée national des beaux-arts du Québec.



Queen Anne's Lace, O'Hare Airfield (*Dentelle de la Reine Anne, aérodrome O'Hare*), 1985, par Robert Burley. Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Robert Burley.



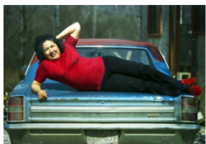
R. A. A. Jones, de l'album de collection dit de Richard Alleyn, après 1865, par Eli J. Palmer. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, don de Charles Alleyn (2018.377.179). Avec l'aimable autorisation du Musée national des beaux-arts du Québec.



Railcuts #8 (Red Hill, C.N. Train) C.N. Track, Thompson River, British Columbia (*Rails de coupe n° 8 (Red Hill, train du CN) chemin de fer du CN, rivière Thompson, Colombie-Britannique*), 1985, par Edward Burtynsky. Avec l'aimable autorisation d'Edward Burtynsky/Nicholas Metivier Gallery, Toronto. © Edward Burtynsky.



Rear, 81 Elizabeth Street (*Arrière, 81 rue Elizabeth*), 15 mai 1913, par Arthur Goss. Collection des Archives de la Ville de Toronto (Fonds 200, série 372, sous-série 32, article 187). Avec l'aimable autorisation des Archives de la ville de Toronto.



The Rebel (*La rebelle*), 1987, par Shelley Niro. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Shelley Niro.



Red River, from St. Andrew's Church, MB (*Vue de la rivière Rouge depuis l'église St. Andrew, Man.*), 1858, par Humphrey Lloyd Hime. Collection du Musée McCord Stewart, Montréal (MP-0000.1453.2). Avec l'aimable autorisation du Musée McCord Stewart.



A Red Pine at Marshall's Bay (*Un pin rouge à Marshall's Bay*), 1904, par Charles Macnamara. Collection de Arnprior & McNab/Braeside Archives. Avec l'aimable autorisation de Arnprior & McNab/Braeside Archives.



Re-enactment of "Goya's Flight of the Witches" ca. 1797-98 (*Reconstitution du « Vol des sorcières » de Goya, v.1797-1798*), 1986, par Evergon. Collection du Musée des beaux-arts de Winnipeg, don de l'artiste et acquise grâce à la générosité de la Succession M. et Mme Bernard Naylor (G-95-37 a-d). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Winnipeg. © Evergon.



Reflected Landscape (*Paysage reflété*), 1968, assemblée en 1981, par N.E. Thing Co. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat, 1980 (81/95). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. N.E. Thing Co./Ingrid Baxter et IAIN BAXTER&.



Replacing burnt-out bulbs in outdoor sign for Magic Baking Powder (*Remplacement des ampoules brûlées de l'enseigne extérieure de Magic Baking Powder*), v.1920, par William James. Collection des Archives de la Ville de Toronto (Fonds 1244, article 3587). Avec l'aimable autorisation des Archives de la Ville de Toronto.



Reverend Horace H. Hawkins (*Révérend Horace H. Hawkins*), v.1871, par Westlake Brothers. Collection des Archives publiques de l'Ontario, Toronto (série F 2076-16-3-4). Avec l'aimable autorisation des Archives publiques de l'Ontario.



Richard Macnamara and "ghost" (*Richard Macnamara et un « fantôme »*), 1894, par Charles Macnamara. Collection des Arnprior & McNab/Braeside Archives. Avec l'aimable autorisation des Arnprior & McNab/Braeside Archives.



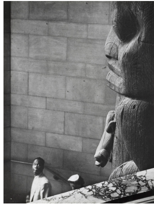
Right Still Now (*On ne bouge plus*), par James Inglis, frontispice du journal *The Philadelphia Photographer* 3, n° 35 (novembre 1866). Collection de la Firestone Library Special Collections, Université Princeton. Mention de source : Graphic Arts Collection Blog, Firestone Library Special Collections, Université Princeton.



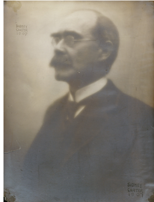
Rita Letendre, début des années 1960, par Tess Boudreau. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de l'artiste, 2007 (2006/463). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Tess Boudreau Taconis.



Riverdale Park, 1983, par Robert Burley. Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Robert Burley.



Royal Ontario Museum, Toronto (*Musée royal de l'Ontario, Toronto*), 1957, par Michel Lambeth. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Av Isaacs, Toronto, 1994 (94/504). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Michel Lambeth.



Rudyard Kipling, 1907, par Sidney Carter. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3204773). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Rural scene, Île d'Orléans, QC (*Scène rurale, île d'Orléans, QC*), v.1925, par Edith S. Watson. Collection du Musée McCord Stewart, Montréal, don de Stanley G. Triggs (MP-0000.25.1089). Avec l'aimable autorisation du Musée McCord Stewart.



Quebec from Point Levy (*Québec vu de la pointe de Lévy*), après 1865, par Alexander Henderson. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1985 (29175). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.



Saint-Cloud, 1984, par Geoffrey James. Collection du Musée des beaux-arts de Winnipeg, acquise avec le fonds de dotation pour la photographie de la Winnipeg Art Gallery Foundation Inc. (G-85-507). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Winnipeg. © Geoffrey James.



School Children, St-Nil (*Écoliers, Saint-Nil*), 1964, par Michel Lambeth. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (4298232). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Second Canadian International Salon of Photography, view of the exhibition room, National Gallery of Canada (*Deuxième Salon international canadien d'art photographique, vue de la salle d'exposition, Galerie nationale du Canada*), 1935, par Clifford M. Johnston. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (a056886-v8). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



Self-portrait [Big Woody district, Swan River, Manitoba] (*Autoportrait [district de Big Woody, Swan River, Manitoba]*), v.1918, par William S. Beal.



Self-portrait, Galiano Island, British Columbia, 1988 (*Autoportrait, île Galiano, Colombie-Britannique, 1988*), imprimées en juillet 1989, par Sandra Semchuk. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1989 (EX-89-26.1-41). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Sandra Semchuk.



Self Portrait in his Store (*Autoportrait dans son magasin*), date inconnue, par C. D. Hoy. Collection des Archives historiques de la Ville de Barkerville (P1906). Avec l'aimable autorisation des Archives historiques de la Ville de Barkerville.



Self-portrait Taken in Baba's Bedroom on the Day I Said Goodbye to Her, Meadow Lake, Saskatchewan, April 12, 1977 (*Autoportrait pris dans la chambre de Baba le jour où je lui ai fait mes adieux, Meadow Lake, Saskatchewan, 12 avril 1977*), 12 avril 1977, par Sandra Semchuk. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1977 (EX-77-562). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Sandra Semchuk. Mention de source : MBAC.



Self-portrait, World's Fair St. Louis (*Autoportrait, Exposition universelle de Saint-Louis*), 1904, par Jessie Tarbox Beals. Collection de la New York Historical Society Museum and Library (PR-004-01-0). Avec l'aimable autorisation de la New York Historical Society Museum and Library.



7-Up, Montréal, Québec, 1970, par Pierre Gaudard. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1971 (71-2195). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Pierre Gaudard. Mention de source : MBAC.



17 Mile Bluff on Fraser River (*La falaise au mile 17, sur le fleuve Fraser*), v.1867-1868, par Frederick Dally. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3247797). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Sick of Goodby's (*Ras le bol des adieux*), 1978, imprimée en 1979, par Robert Frank. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don d'Evelyn Coutellier, Bruxelles, 1988 (36096.8). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Robert Frank. Mention de source : MBAC.



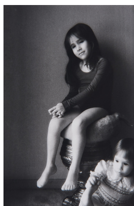
Silkscreened Box Untitled (*Boîtes sérigraphiées sans titre*), 1970-2011, par Michael de Courcy. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Michael de Courcy. Mention de source : Phillip Martin Gallery.



Simon Bumberry with fishing equipment, halfway between Six Nations Indian Reserve, Ontario and Tuscarora Indian Reserve, New York (*Simon Bumberry avec du matériel de pêche, à mi-chemin entre la réserve des Six Nations, Ontario, et la réserve de Tuscarora, New York*), 1912, par Frederick Wilkerson Waugh. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (17123). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire.



The Sisters (*Les sœurs*), v.1906, par Sidney Carter. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3247176). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



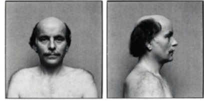
Sisters (*Sœurs*), 1987, par Shelley Niro. Collection du Centre d'art autochtone, Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada, Gatineau. Avec l'aimable autorisation du Centre d'art autochtone, Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada. © Shelley Niro.



Sitting Bull and Buffalo Bill, Montreal, QC (*Sitting Bull et Buffalo Bill, Montréal, QC*), 1885, par William Notman and Son. Collection du Musée McCord Stewart, Montréal, achat, grâce à la générosité du magazine *Maclean's*, de la Fondation de la Famille Maxwell Cummings et de Empire-Universal Films Ltd. (II-83124). Avec l'aimable autorisation du Musée McCord Stewart.



64 Portrait Studies, 1976–78 (*64 portraits-études, 1976-1978*), détail, 1976-1978, par Arnaud Maggs. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1985 (EX-85-100.1-64). Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto © Succession Arnaud Maggs.



64 Portrait Studies, 1976–78 (*64 portraits-études, 1976-1978*), détails, 1976-1978, par Arnaud Maggs. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1985 (EX-85-100.1-64). Avec l'aimable autorisation de la Succession Arnaud Maggs. © Succession Arnaud Maggs. Mention de source : MBAC.



64 Portrait Studies, 1976–78 (*64 portraits-études, 1976-1978*), détails, 1976-1978, par Arnaud Maggs. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1985 (EX-85-100.1-64). Avec l'aimable autorisation de la Succession Arnaud Maggs. © Succession Arnaud Maggs. Mention de source : MBAC.



The "Skating Queen" (*La « reine du patin »*), v.1855, par William Notman. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 2009 (42475.123). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.



Skidegate Indian Village of the Haida tribe in the Queen Charlotte Islands (*Village indien de Skidegate de la tribu haïda sur les îles de la Reine-Charlotte*), juillet 1878, par George Mercer Dawson. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (4631345). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Sleeping Places, Newfoundland (*Lieux d'hébergement, Terre-Neuve*), détail, 1982, par Marlene Creates. Collection de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's, Université Memorial de Terre-Neuve, achat avec l'assistance du programme d'aide aux acquisitions du Conseil des arts du Canada. Mention de source : The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's. © Marlene Creates/Visual Arts-CARCC, 2023. Mention de source : The Rooms Provincial Art Gallery.



Snow Goose family Richard's Island (*Famille d'oies des neiges, île Richards*), 1938, par Lorene Squire. Collection des archives de la Compagnie de la Baie d'Hudson, Archives provinciales du Manitoba, Winnipeg (H4-125-1-1 / HBCA 1981-28-12). Avec l'aimable autorisation des Archives provinciales du Manitoba.



Sœurs de Ferdinand Roy cuisant le pain dans le four, Pointe-à-la-Frégate, Québec, 1938, par Charles Marius Barbeau. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (81100, CD2003-0344-008). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire.



Sofa, 1988, par Angela Grauerholz. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Angela Grauerholz.



« Some of the Little Citizens of Toronto's Congested Area [Quelques-uns des petits citoyens de la zone congestionnée de Toronto] », dans *Toronto World*, 9 mars 1913. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (e010788144). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Sons of England Fair, St. Albert and Edmonton, Alberta (*Foire des fils d'Angleterre, St. Albert et Edmonton, Alberta*), 23 août 1907, par Gladys Reeves. Collection des Archives provinciales de l'Alberta, Edmonton (A7403). Avec l'aimable autorisation des Archives provinciales de l'Alberta.



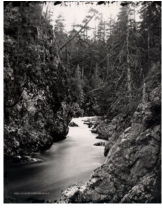
Southam Sisters, Montreal (*Les sœurs Southam, Montréal*), v.1915-1919, par Harold Mortimer-Lamb. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Vera Mortimer-Lamb, Burnaby, Colombie-Britannique, 1975 (32249). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Harold Mortimer- Lamb. Mention de source : MBAC.



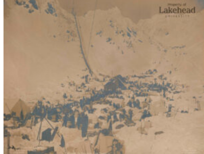
Spence's bridge looking down Thompson River on the C.P.R., BC (*Le pont de Spence et vue en aval de la rivière Thompson sur la ligne du CP, C.-B.*), par William McFarlane Notman. Collection du Musée McCord Stewart, Montréal, achat, grâce à la générosité du magazine *Maclean's*, de la Fondation de la famille Maxwell Cummings et de Empire-Universal Films Ltd. (VIEW-1746). Avec l'aimable autorisation du Musée McCord Stewart.



Spring inundation on Saint Lawrence River near Montreal, Quebec (*Inondation printanière, fleuve Saint-Laurent près de Montréal, Québec*), v.1865, par Alexander Henderson. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (5067285). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Spuzzum River rapids, BC (*Rapides de la rivière Spuzzum, C.-B.*), 1871, par Benjamin Baltzly. Collection du Musée McCord Stewart, Montréal, achat, grâce à la générosité du magazine *Maclean's*, de la Fondation de la famille Maxwell Cummings et de Empire-Universal Films Ltd. (I-69917). Avec l'aimable autorisation du Musée McCord Stewart.



Stampeders ascending Chilkoot Pass with tents and supplies in the foreground (*Les chercheurs d'or montent le col de Chilkoot avec au premier plan, des tentes et des provisions*), 1898, par H.J. Goetzman Studio. Collection de la Lakehead University Library Archives and Digital Collections, Thunder Bay. Avec l'aimable autorisation de Lakehead University Library Archives.



Start of the Slide Race (*Départ de la course de luges*), v.1910, par Elizabeth (Elsie) Holloway Studio. Collection de The Rooms Provincial Archives, St. John's (A11-19). Avec l'aimable autorisation de The Rooms Provincial Archives.



Stéréoscope de style Brewster, v.1850, fabrication de source inconnue. Collection du George Eastman Museum, Rochester, New York, don de Eastman Kodak Company, ex-collection Gabriel Cromer (1972.0308.0001). Avec l'aimable autorisation du George Eastman Museum.



Steve, 1986, par Ken Lum. Collection du Musée des beaux-arts de Vancouver. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Ken Lum.



Still-Life with Art Works (*Nature morte aux œuvres d'art*), 1986, par Serge Tousignant. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1987 (EX-87-55.1-4). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Serge Tousignant. Mention de source : MBAC.



StoneDGloves (*Gants pétrifiés*), 1970, par Roy Kiyooka. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1998 (39764.6). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Roy Kenzie Kiyooka. Mention de source : MBAC.



Storm overflow Sewer, Barton Avenue (*Égout de trop-plein d'orage, avenue Barton*), 5 juin 1912, par Arthur Goss. Collection des Archives de la Ville de Toronto (Fonds 200, série 372, sous-série 59, article 47). Avec l'aimable autorisation des Archives de la Ville de Toronto.



Street Conversation, Shanghai (*Conversation dans la rue, Shanghai*), 1938, par Sam Tata. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1972 (EX-72-57). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Sam Tata. Mention de source : MBAC.



Street Reflections (*Réflexions sur la rue*), 1970-1991, par Ian Wallace. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Thomas H. Bjarnason, 1997 (98/16.1-.5). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Ian Wallace.



Street Reflections (*Réflexions sur la rue*), 1970/2007, par Ian Wallace. Avec l'aimable autorisation de la Catriona Jeffries Gallery, Vancouver. © Ian Wallace. Mention de source : Achim Kukulies.



Sudbury, tirée de *Geography Lesson : Canadian Notes*, 1985-1986, par Allan Sekula. (MIT Press & Vancouver Art Gallery, 1997). Avec l'aimable autorisation de la Succession Allan Sekula. © Succession Allan Sekula.



A Summer Day (*Une journée d'été*), 1928, par H. G. Cox. Collection de Susan Hopkins. Avec l'aimable autorisation de la Polygon Gallery, North Vancouver. © Famille H. G. Cox.



Sunil with Fakroon (*Sunil et Fakroon*), 1975, par Sunil Gupta. Avec l'aimable autorisation de Design and Artists Copyright Society, Londres, R.-U. © Sunil Gupta/Visual Arts-CARCC-DACS, 2023.



Susanna and three friends outside (*Susanna et trois amies dehors*), 1964-1969, attribuée à Andrea Susan. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat, grâce à la générosité de Martha LA McCain, 2015 (2014/820). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © MBAO.



SX 70, 1976, par Charles Gagnon. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1979 (22073). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Charles Gagnon. Mention de source : MBAC.



« Take a Kodak with you [Prenez un Kodak avec vous] », date inconnue, par Eastman Kodak Company. Collection du George Eastman Museum, Rochester, New York (2005.001.03.3.093). Avec l'aimable autorisation du George Eastman Museum.



Tashme Internment camp scene; Tashme, BC (*Scène du camp d'internement de Tashme; Tashme, C.-B.*), v.1943, par George Kazuta. Collection du Nikkei National Museum and Cultural Centre, Burnaby (1995.109.1.12). Avec l'aimable autorisation du Nikkei National Museum and Cultural Centre.



Temples of Today (*Les temples d'aujourd'hui*), v.1934, par John Vanderpant. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (e011155050-v8). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



The Terra Nova Snowshoe Club, Montreal (*Le club de raquetteurs Terra Nova, Montréal*), 1875, par William Notman et Henry Sandham. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1997 (38435). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.



Terry Ryan, Sheouak Petaulassie with a child, and a woman at West Baffin Co-operative, Kinngait, Nunavut (*Terry Ryan, Sheouak Petaulassie avec un enfant, et une femme à la coopérative de West Baffin, Kinngait, Nunavut*), v.1956-1960, par Rosemary Gilliat Eaton. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (e010836103). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Theophile St. Pierre, Acetylene Cutting Torch Welder Burning Tractor Axles, Foundry (*Theophile St. Pierre, soudeur au chalumeau coupeur à l'acétylène, brûlant des essieux de tracteurs, fonderie*), 1951, par Yousuf Karsh. Collection de la Art Gallery of Windsor-Essex, don de la Ford Motor Company of Canada, Limited. Avec l'aimable autorisation de la Art Gallery of Windsor-Essex. © Succession Yousuf Karsh.



Thomas Kirkpatrick and his family. Left to right: Thomas Kirkpatrick, a son of about 15 years old [George Airey?], a daughter [Helen Lydia?], Mrs. Thomas Kirkpatrick [née Helen Fisher] (*Thomas Kirkpatrick et sa famille. De gauche à droite : Thomas Kirkpatrick, un fils d'environ 15 ans [George Airey?], une fille [Helen Lydia?], Mme Thomas Kirkpatrick [née Helen Fisher]*), v.1855, photographie non attribuée. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3195236). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Three Inuit women wearing beaded parkas in front of a canvas backdrop, Cape Fullerton [also known as Qatiktalik], Nunavut [Hattie (Niviaqsarjuk), Suzie and Jennie] (*Trois femmes inuites portant des parkas perlés devant une toile de fond, Cape Fullerton (Qatiktalik), Nunavut [Hattie (Niviaqsarjuk), Suzie et Jennie]*), 1904, par Geraldine Moodie. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3239037). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Three young women wearing knitted sweaters seated on a bench in the snow. Rosemary Gilliat Eaton in the middle. Shilly Shally Lodge, Gatineau Park (*Trois jeunes femmes portant des gilets en tricot, assises sur un banc dans la neige. Rosemary Gilliat Eaton au centre. Shilly Shally Lodge, parc de la Gatineau*), 1965, photographie non attribuée. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (e010950258-v8). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Ti-Noir Lajeunesse, le violoneux aveugle, jour de la Saint-Jean-Baptiste, Disraeli, 1972, par Claire Beaugrand-Champagne. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, achat (1999.38). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Claire Beaugrand-Champagne.



Tintype of Black Woman with Feathered Hat (*Femme noire coiffée d'un chapeau à plumes*), v.1880, photographie non attribuée. Collection des Archives de l'Université Brock, St. Catharines (RG 63, BUA002284870f). Avec l'aimable autorisation des Archives de l'Université Brock.



Toronto Camera Club, v.1900-1918, par Edwin Hayes.



Train on The Loop, Selkirks, British Columbia (*Train sur la boucle, Selkirks, Colombie-Britannique*), 1886, par Oliver Buell. Collection de l'Université de Calgary, Archives Glenbow (CU1116578). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèques et collections numériques de ressources culturelles, Université de Calgary.



Tramp Art Photo Display (*Présentoir de photos de Tramp Art*), v.1885, fabrication de source inconnue. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat, 2011 (2011/34). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © MBAO.



The Trottier Family at Fishing Lake, Alberta (*La famille Trottier au lac Fishing, Alberta*), 1936, par James Brady. Collection du Glenbow Museum, Calgary (PA-2218-122). Avec l'aimable autorisation du Glenbow Museum.



Trou de mémoire, la beauté inattendue, 1988, par Geneviève Cadieux. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Achat 1990 (30505). © Geneviève Cadieux.



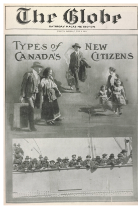
Tsuneko and her children, Aaron and Gen (*Tsuneko et ses enfants, Aaron et Gen*), 1974, par Robert Minden. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Robert Minden.



Twilight in a village in Rajasthan (*Crépuscule dans un village du Rajasthan*), 1963/1968, par Roloff Beny. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3619420). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



2:50 a.m. Mission Memorial Hospital … six hours into labour … Judy and Tennyson … dance a slow one (*2 h 50, à l'Hôpital Mission Memorial… après six heures de travail… Judy et Tennyson dansent lentement*), détail, 1982, par Marian Penner Bancroft. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1984 (EX-84-436.1-3). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Marian Penner Bancroft. Mention de source : MBAC.



The Globe

Types of Canada's New Citizens

« Types of Canada's New Citizens [Types de nouveaux citoyens canadiens] », *The Globe*, samedi 2 juillet 1910. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Unidentified man with a cigar (*Homme non identifié avec un cigare*), v.1870-1880, photographie non attribuée. Collection des Archives de l'Université Brock, St. Catharine's (BUA002284240f). Avec l'aimable autorisation des Archives de l'Université Brock.



Union Station (*Station Union*), 1957, par Michel Lambeth. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (4298097). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Untitled (*Sans titre*), s.d., par Judith Eglington. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Judith Eglington.



Untitled (*Sans titre*), juillet 1907, par Duncan Donovan. Collection du Glengarry, Nor'Westers and Loyalist Museum, Williamstown. Avec l'aimable autorisation de la Glengarry Historical Society.



Untitled (*Sans titre*), v.1910, par Minna Keene. Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Succession Minna Keene et Violet Keene Perinchief.



Untitled (*Sans titre*), v.1930, par John Vanderpant. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Achat 2013 (45704). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.



Untitled (*Sans titre*), de la série Érosion, 1973, par Kan Azuma. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Kan Azuma. Mention de source : MBAC.



Untitled (Sans titre), 1978, par Charles Gagnon. Collection de la Succession Charles Gagnon. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Succession Charles Gagnon.



Untitled (*Sans titre*) de la série North End Winnipeg (Quartier North End, Winnipeg), 1976, 1976, par John Paskievich. Collection du Musée des beaux-arts de Winnipeg, acquise grâce au Fonds J. Elmer Wood (G-82-40). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Winnipeg. © John Paskievich.



Untitled (*Sans titre*), 1974-1977, imprimée en 1996, par Thaddeus Holownia. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Jane Corkin, Toronto, 2004 (2005.12). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Thaddeus Holownia.



Untitled (*Sans titre*), 1974-1977, imprimée en 1996, par Thaddeus Holownia. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Jane Corkin, Toronto, 2004 (2005.23). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Thaddeus Holownia.



Untitled [August 12, 1983] (*Sans titre [12 août 1983]*), de la série *Reality and Motive in Documentary Photography, Parts 1-3* (*La réalité et le dessein dans la photographie documentaire, parties 1-3*), 1982-1986, par Donigan Cumming. Collections du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, du Musée des beaux-arts de Montréal, et du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Donigan Cumming.



Untitled [luncheon at the Arts and Letters Club, 57 Adelaide Street East] (*Sans titre [dîner au Arts and Letters Club, 57 Adelaide Street East]*), v.1920, par Arthur Goss. Collection des Archives de l'Ontario. Avec l'aimable autorisation de Wikimedia Commons.



Untitled [Ray of Light] (*Sans titre [Rayon de lumière]*), 1974, par Larry Towell. Avec l'aimable autorisation de Magnum Photos et de la Stephen Bulger Gallery. © Larry Towell/Magnum Photos.



Untitled [The Red Series] (*Sans titre* [Série rouge]), 1981, par Barbara Astman. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Barbara Astman.



Untitled [Still-life with Glass Bowl and Glasses] (*Sans titre [Nature morte avec bol de verre et verres]*), v.1928, par Margaret Watkins. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 2013 (45904). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Joseph Mulholland, Glasgow, Écosse.



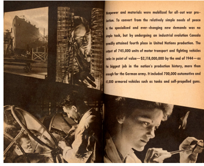
Untitled [Visual Narrative Series] (*Sans titre* [Série de récits visuels]), 1978-1979, par Barbara Astman. Collection de la Art Gallery of Hamilton, don de Nancy Hushion, 1988 (1988.3581). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Art Gallery of Hamilton. © Barbara Astman.



Untitled (*Sans titre*), janvier 1966, par Michael Semak. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1966 (66-1862). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Michael Semak/Visual Arts-CARCC, 2023. Mention de source : MBAC.



The University of Western Ontario, London, Ontario (*L'Université Western Ontario, London, Ontario*), 30 janvier 1960, par Ron Nelson. Collection des Archives de l'Université Western, London (AFC 450-165 /A2535-2539). Avec l'aimable autorisation des Archives de l'Université Western. Reproduit avec l'aimable autorisation de la famille Nelson.



« The value of all war production [La valeur de toute la production de guerre] », *Canada at War 43* (février 1945, p. 50-51), produit par l'Office national du film, photographies et texte non crédités. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (756820556). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Venus in Furs, modèle F. Todaxco (*Vénus en fourrures, mannequin F. Todaxco*), v.1960, par June Sauer. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3588494). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada. © June Sauer.



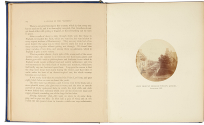
Veronica Foster, an employee of John Inglis Co. Ltd. and known as "Ronnie, the Bren Gun Girl" posing with a finished Bren gun in the John Inglis Co. Ltd. Bren gun plant, Toronto, Ontario, Canada (*Veronica Foster, employée de John Inglis and Compagny, connue sous le nom de « Ronnie, la fille à la mitraillette », prenant une pause à la chaîne de montage des mitrailleuses légères Bren, Toronto, Ontario, Canada*), 1941, photographie non attribuée. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3193621). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



Victoria Bridge. Abutment, Ice shove (*Pont Victoria. Débâcle sur la culée*), v.1887, par Alexander Henderson. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (3248419). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



View, taken from the hotel, of the exterior walls, lamps and grounds of the Banff Springs Hotel (*Vue, saisie depuis l'hotel, des murs extérieurs, des lampes et du terrain du Banff Springs Hotel*), 1930, par John Vanderpant. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (e008302229). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



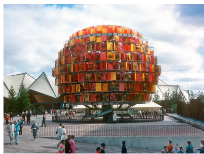
[View from Lady Brassey's window in Quebec City] (*[Vue de la fenêtre de Lady Brassey à Québec]*), 1872-1873, par Lady Annie Brassey. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat, grâce à la générosité de James Lahey et Pym Buitenhuis, 2010 (2010/28.10a). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo © MBAO.



View of a woman shopping in a millinery store in Montreal (*Vue d'une femme faisant ses courses dans une chapellerie de Montréal*), 1965, par Pierre Gaudard. Collection des Archives du Service de photographie de l'Office national du film, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (65-5583). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC.



View of Iceberg (*Vue d'un iceberg*), 16-23 août 1913, par Edith S. Watson. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (e010791400). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Vue de l'*Arbre du peuple* à l'Expo 67 de Montréal, 1967, photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation de Flickr/ElectroSpark.



Vue d'installation de l'exposition *The Family of Man/La grande famille des hommes*, au Museum of Modern Art, New York, 1955, par Rolf Peterson. Collection des Museum of Modern Art Archives, New York (IN569.33). Avec l'aimable autorisation de Art Resource, New York.



Washington Square, New York, 1961, par Dave Heath. Collection du Museum of Modern Art, New York, achat (160.1963). Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Succession Dave Heath/Galerie Stephen Bulger.



Waterworks upheaval (*Bouleversement du réseau d'aqueduc*), 1893, par F. W. Micklethwaite. Collection des Archives de la Ville de Toronto (Fonds 200, série 376, dossier 1, article 29a). Avec l'aimable autorisation des Archives de la Ville de Toronto.



Welcome (*Bienvenue*), v.1938, par Eugene Haanel Cassidy. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Achat 2016 (47099). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Eugene Haanel Cassidy. Mention de source : MBAC.



« The Well Groomed Woman's Manicure [La manucure de la femme soignée] », publicité de Cutex, 1925, page du *Ladies' Home Journal*, par Margaret Watkins. Avec l'aimable autorisation de DiChroma Photography, Madrid. © Joseph Mulholland, Glasgow, Écosse.



Wharf and the Saguenay River at L'Anse-Saint-Jean [Quebec] (*Le quai et la rivière Saguenay à L'Anse-Saint-Jean [Québec]*), 1886, par Samuel McLaughlin. Collection de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Québec (0005222737). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives nationales du Québec.



Wheel of Flatland Dharma (*La roue de Flatland Dharma*), 1978, par Arthur Nishimura. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1979.032.002.1/2). Avec l'aimable autorisation de l'Alberta Foundation for the Arts. © Arthur Nishimura. Mention de source : Neil Lazaruk.



Wild Horse Race, Calgary Stampede (*Course de chevaux sauvages, Stampede de Calgary*), 1958, par George Hunter. Collection MCPC, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1966 (EX-66-287). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession George Hunter/Fondation Canadienne de la Photographie du Patrimoine. Mention de source : MBAC.



William, Jimmie, Ivan and Bruce Millar at St. Francis River, Drummondville, QC (*William, Jimmie, Ivan et Bruce Millar à la rivière Saint-François, Drummondville, QC*), 1888, par Annie McDougall. Collection du Musée McCord Stewart, Montréal, don de Leslie Millar (MP-1974.133.176). Avec l'aimable autorisation du Musée McCord Stewart.



Winnipeg General Strike, crowds at Victoria Park (*Grève générale à Winnipeg, foule au parc Victoria*), 1919, par L. B. Foote. Collection des Archives provinciales du Manitoba, Winnipeg (Foote 1679, P7400/4 ; N2745). Avec l'aimable autorisation des Archives provinciales du Manitoba.



Winston Churchill, 30 décembre 1941, imprimée avant septembre 1988, par Yousuf Karsh. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de l'artiste, Ottawa, 1989 (30306). Avec l'aimable autorisation de la Succession Yousuf Karsh. © Succession Yousuf Karsh.



Woman's Dispensary, 18 Seaton Street—Baby Clinic (*Dispensaire pour femmes, 18 rue Seaton – clinique pour bébés*), 16 septembre 1914, par Arthur Goss. Collection des Archives de la Ville de Toronto (Fonds 200, série 372, sous-série 32, article 339). Avec l'aimable autorisation des Archives de la Ville de Toronto.



Women in Rafters and Man with Brooms (*Femmes dans les combles et homme avec des balais*), 1902, par Mattie Gunterman. Collection de la Bibliothèque publique de Vancouver (VPL 2271). Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque publique de Vancouver.



Yamato (Shashin Kenkukan) Photographers Club, 1er août 1915, par Shokichi Akatsuka. Collection du Nikkei National Museum and Cultural Centre, Burnaby (1992.20.6.a-c). Avec l'aimable autorisation du Nikkei National Museum and Cultural Centre.



Yosemite, 1982, par Vikky Alexander. Collection d'œuvres d'art RBC, Toronto. Avec l'aimable autorisation de la Tara Downs Gallery, New York. © Vikky Alexander.



Yousuf Karsh, 48 Views (*Yousuf Karsh, 48 vues*), 1981-1983, par Arnaud Maggs. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1984 (EX-84-177). Avec l'aimable autorisation de la Succession Arnaud Maggs et de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Succession Arnaud Maggs.

L'ÉQUIPE

Éditrice
Sara Angel

Rédactrice en chef
Sarah Liss

Directrice de la rédaction en français (révision comparative)
Annie Champagne

Conceptrice principale
Simone Wharton

Responsable principale de la conception et de la mise en page
Barbara Campbell

Éditrice (révision de fond)
Sarah Brohman

Réviseure linguistique (anglais)
Laura Edlund

Correction d'épreuves (anglais)
Tilman Lewis, Judy Phillips, Clare Sully-Stendahl et Claudia Tavernese

Traductrices
Christine Poulin et Geneviève Blais (Répertoire des photographes)

Réviseure linguistique (français)
Ginette Jubinville

Correction d'épreuves (français)
Lynn Bannon et Julien-Claude Charlebois

Responsable de la recherche iconographique
Emily Putnam

Conception de la maquette du site
Studio Blackwell

Copyright

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire
Toronto (ON) M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada
Titre: La photographie au Canada, 1839-1989 : une histoire illustrée / Sarah Bassnett et Sarah Parsons; traduit par Christine Poulin et Geneviève Blais.
Autres titres : Photography in Canada, 1839–1989. Français
Noms: Bassnett, Sarah, 1970- autrice. | Parsons, Sarah (Sarah Caitlin), 1971- autrice. | Institut de l'art canadien, organisme de publication.
Description : Traduction de : Photography in Canada, 1839–1989. | Comprend des références bibliographiques.
Identifiants : Canadiana 20230206891 | ISBN 9781487103118 (HTML) | ISBN 9781487103125 (PDF)
Vedettes-matière : RVM: Photographie—Canada—Histoire—20e siècle. | RVM : Photographie artistique—20e siècle. | RVMGF : Livres de photographies.
Classification : LCC TR26 .B3714 2023 | CDD 779.09710904—dc23